



En undersøgelse af sammenhængen mellem praksis og værk hos Edgar Degas (1834-1917)

Kunsthistorisk analyse og teknisk-videnskabelige studier anvendt på en række eksempler

Pedersen, Line Clausen

Publication date:
2018

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

Document license:
[CC BY-NC-ND](#)

Citation for published version (APA):
Pedersen, L. C. (2018). *En undersøgelse af sammenhængen mellem praksis og værk hos Edgar Degas (1834-1917): Kunsthistorisk analyse og teknisk-videnskabelige studier anvendt på en række eksempler*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

En undersøgelse af sammenhængen mellem praksis og værk hos Edgar Degas (1834-1917)

Kunsthistorisk analyse og teknisk-videnskabelige studier anvendt på en række eksempler

Line Clausen Pedersen
Københavns Universitet

Indholdsfortegnelse

Indledning.....	4
<i>Forord med tak.....</i>	<i>4</i>
1. <i>Introduktion og udgangspunkt for undersøgelsen</i>	<i>6</i>
1.2. Afhandlingens metode og tema	7
1.3. Afhandlingens brug af analyser	12
1.4. Formanalyse.....	13
1.5. Biografisk analyse.....	16
2. <i>Stand der Forschung</i>	<i>17</i>
2.2. Begyndelsen på Degas-litteraturen.....	20
2.3. Motiv, teknik og kronologi	22
2.4. På vej mod tværgående tilgange	25
2.5. Med teknisk kunsthistorie på tværs af motiv, teknik, kronologi.....	31
2.6. Afhandlingens opdeling	32
Del 1. Praksis	36
3. <i>Tegnekunsten</i>	<i>36</i>
3.2. Degas' kunstneriske træning i de 'formative' år.....	39
3.3. Med 'arven' i behold.....	43
3.4. Tegningen i tiden	49
3.5. Tegningen og arven fra andre kunstnere	53
4. <i>Karikatur-energi.....</i>	<i>56</i>
4.2. An 'eloquent synthesis'.....	62
4.3. En kunst 'længere end øjeblikket'.....	63
4.4. Danserinde, fjorten år	65
4.5. Lavater og Duranty.....	67
5. <i>Den 'åbne' proces.....</i>	<i>74</i>
5.2. Frisen.....	75
5.3. Danseøvelser i foyeren	80
5.4. Genbrug af Danseøvelser i foyeren	85
5.5. Kort om Degas og impressionistudstillingerne	88
Del 2. Værk	92
6. <i>Voks og kunsthistorie.....</i>	<i>92</i>
6.2. Voks og Degas' øvrige arbejde.....	94
6.3. Dynamik og modellering.....	97
6.4. Danserinde, fjorten år	99
6.5. En anden type skulptur og en uortodoks praksis	104
6.6. Skulptur som en offentlig 'privat' affære	105
6.7. Voks og 'privat' praksis	109
6.8. Voksfigurer og den ikke-udstillede skulptur	111
6.9. Problemet voks	113
7. <i>Voks som kunstnerisk udgangspunkt.....</i>	<i>115</i>
7.2. Voks i hænderne på Degas	119
7.3. Schlossers fokus på kunstværket.....	122
8. <i>Arabesken.....</i>	<i>124</i>
8.2. Tre eksempler på arabesker i voks	125
8.3. Arabeskernes indre, armaturer og støttesystemer.....	127

8.4. Arabeskernes ydre fremtoning	130
8.5. Arabeskernes umulighed	131
8.6. Den historiske arabesk	132
8.7. Arabesken som dansemotiv i 1800-tallet	133
9. <i>Behovet for det tredimensionelle</i>	139
9.2. Voks og Firenze	142
9.3. Voksfigurer i Degas' atelier	147
9.4. Skulptur på en ny måde? Baudelaires ønsker og Degas' praksis	164
10. <i>Sammenhæng mellem praksis og værk, en række eksempler</i>	166
10.2. 'At destillere det evige fra det foranderlige'	170
10.3. Eksempel på motivgenbrug	172
10.4. Degas' 'landskaber'	174
10.5. 'Imaginære landskaber', pastel over monotypi	176
Opsamling og perspektivering: sammenhæng mellem praksis og værk i Degas' atelier	180
<i>Konklusion</i>	186
Referat	189
Abstract	190
Appendiks: Kort om udstillingen 'Degas' metode'	193
Litteratur	202
Liste over illustrationer	220

Indledning

Forord med tak

Edgar Degas' arbejde har været en stor del af mit professionelle liv, siden jeg i 2006 var medkurator på *Degas' sene landskaber*, en udstilling på Ny Carlsberg Glyptotek i samarbejde med Columbus Museum of Art, Ohio. I forbindelse med udstillingen *Degas' Metode*, der blev vist på Glyptoteket i sommeren 2013, havde jeg anledning til atter at have Degas' kunst på tæt hold og kunne arbejde videre med mine idéer. Afhandlingen tager udgangspunkt i mit tidligere arbejde med Degas, men er formet over nye ideer og nye undersøgelser, begået uafhængigt af mit museumsarbejde.

Afhandlingen tager sit udgangspunkt i de fysiske kunstværker, Degas har efterladt sig. Jeg har haft et behov for at komme tættere på dem end øjet tillader. Derfor er jeg som led i min opdagelsesproces kommet til at arbejde mere og mere sammen med professionelle, hvis faglighed gør dette muligt. Forud for nærværende afhandling går mange timers arbejde i konservatorstudier. De undersøgelser, der her skal fremlægges og anvendes som eksempler på Degas' arbejdsproces, er undersøgelser, jeg har foretaget i samarbejde med konservatorkolleger, hvis område er maleri og skulptur i det 19. århundrede. Jeg er taknemlig for den tålmodighed og generøsitet, konservatorerne har vist mig ved at lade mig få indblik i deres disciplin – en voldsomt interessant verden, der på én gang er konkret og naturvidenskabelig, og som samtidig er abstrakt. Formler, forstørrelsesglas, handsker og kitler, dertil store maskiner og typer af belysning – det er helt nyt terræn for en kunsthistoriker. Takket være mine timer i laboratoriet med disse specialister har jeg opnået nye redskaber, nye indsigter og ikke mindst opdaget nye aspekter ved kunsten. Jeg vil gerne fremhæve konservatorerne Shelley Sturman, Daphne Barbour og Ann Hoenigswald (alle fra The National Gallery of Art, Washington DC) for igennem årene tålmodigt at tage sig tid til at besvare mine spørgsmål, for at tro på projektet og i særdeleshed for inspirerende samtaler hen over genstandene i laboratoriet.

At se på kunst under lup, at have den til rådighed i enrum og studere dens fysiske sammensætning er et stort privilegium. Men det er, som afhandlingen her forsøger at vise, også en forudsætning for en bestemt, værknær form for kunsthistorie – en kunsthistorie, der snarere end at bruge værkerne til at illustrere det trykte ord, søger at bruge litteraturen for bedre at forstå værkerne. En længerevarende interesse for anvendelsen af tekniske studier i den kunsthistoriske disciplin har tjent som motivation for afhandlingen og før det min tilknytning til The Courtauld Institutes Research Forum 'Writing Art History' (2007-2009) samt planlægning og gennemførelse af udstillingen *Degas' Metode*, der blev vist på Ny Carlsberg Glyptotek i 2013. Uafhængigt af afhandlingens hovedtekst findes derfor et appendiks, der kort redegør for udstillingen.

En stor tak skal rettes til de personer og institutioner, der særligt har bidraget til udviklingen og virkeliggørelsen af afhandlingen.¹

¹ Først og fremmest en stor tak til Henrik Ø. Breitenbauch, John House, Peter Parshall, Flemming Besenbacher, Max Hollein, Taco Dibbits, Rhiannon Pickles, Sam Keller, Hans-Ulrich Obrist, Mogens Jørgensen, Jacob Wamberg, Antoinette le Norman-Romain, Henri Zerner, Chris Fischer, Shelley Sturman, Daphne Barbour, Anne Marie Nielsen, Ann Hoenigswald, Else Marie Bukdahl, Jens Toft, Michael Mandrup, Charles M. F. Miller, Anders Gaardboe Jensen, Rebecca Hast, Troels Filtenborg, Elisabeth Reissner, Marie Kirkegaard, P. Monza, Flemming Friborg, Kathrine Andersen, Sacha Suda, Leah Lembeck, Carol Tognieri, Richard Rand, Josip Belamaric, Francois Zimeray, Edouard Papet, Josephine Nielsen-Bergqvist, Frederik Tygstrup, Mikkel Bogh, Mai Dengsøe Hansen, Nina Sten-Knudsen, Eva Hallberg, Devi Ormond, René Boitelle, Stefanie Swilley, mine forældre og min bror. En stor tak også til de institutioner, der har huset mig under forskellige faser i projektet; til Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) i Paris, Centre for Advanced Studies of the Visual Arts (CASVA) i Washington DC, The National Gallery of Art, Washington DC, The British Institute i Firenze, The Courtauld Institute of Art, London, Københavns Universitet Amager, CATS, København, The Getty Research Institute og The Getty Museum, Los Angeles Virginia Museum of Fine Arts, Richmond VA og naturligvis min arbejdsplads i hele perioden, Ny Carlsberg Glyptotek. En helt særlig tak skal lyde til Carlsbergfondet for generøs støtte til min forskning.

1. Introduktion og udgangspunkt for undersøgelsen

Ofte er kunsthistorisk praksis struktureret omkring et system af 'kategorier', gennem hvilke vi ordner og inddeler kunstneres arbejde. Denne taksonomiske tendens er ideel til at skabe systematik i enkeltdelene; men den er mindre ideel, når vi ønsker at forstå og se tværgående sammenhænge. Degas' arbejde er et fortrinligt eksempel på udfordringerne med dette etablerede system. Hans produktion synes konsekvent at miste en dimension – eller flere – ved at blive behandlet i dele ad gangen, snarere end at blive betragtet som en helhed. Der vil selvfølgelig altid være situationer, hvor inddeling og opdeling er produktive greb, hvis man ønsker at studere et mindre område af en kunstners produktion. Men udfordringen er at sikre, at blikket derefter bliver løftet og det 'enkelte område' atter forbundet med den kontekst, hvorfra dets vision udspringer. Det er afhandlingens ambition at give en sådan holisme konkret udtryk ved at undersøge sammenhænge i Degas' produktion, praksis og værk på tværs af motiver, materialer og tid.

Degas' kunst bliver til i hans atelier, en rodet affære, der vel bedst lader sig beskrive som en blanding af et selvforsynende økosystem og et naturvidenskabeligt laboratorium. Omgivet af egne værker og af en privatsamling af andres kunst, af påbegyndte malerier, tegninger, af hele og halve figurer modelleret i voks – en bunsenbrænder, udklip, træstumper og korkrester, af rekvisitter som vaskefade, tylskørter og tunge tekstiler. Degas arbejder konsekvent i sit atelier. Kunsthandleren og vennen Ambroise Vollard (1866-1939), der beskriver Degas' atelier med ordene "altid i sand forvirring", beretter, at Degas ikke tillod nogen at røre noget. Da Vollard selv en dag under et besøg taber en flig af et stykke papir fra en pakke (med et maleri), han bærer under armen, samler Degas det op fra gulvet og smider det ind i brændeovnen med ordene "jeg bryder mig ikke om uorden".² Tilsyneladende uordnet for andre end ham selv værner Degas om sit atelier som et fredet arbejdsværelse – alt har sin plads i rodet.³

Degas arbejder karrieren igennem med de samme få motivtyper. Han er berømt for især balletdanserinderne, men også et stort antal væddeløbsheste og afklædte kvinder i færd med at vaske sig er hans arv. Disse samme få motivtyper går igen på tværs af forskellige materialer. Degas tegner, maler, modellerer og trykker grafik baseret på de samme balancerende, galoperende eller foroverbøjede kroppe. En optælling af Degas' samlede produktion viser, at han livet igennem arbejder

² "Un Jour, dans son atelier, je lui avais apporté un tableau. Un tout petit morceau de papier s'étant détaché du paquet que je dépliais, Degas se s'élança pour le saisir. Il retrouvera le 'confetti' dans la rainure du plancher et le jetant dans son poêle." « Je n'aime pas le désordre », Vollard, 1918, p. 4.

³ Dele af teksten her anvendt er genbrug fra tidligere udgivet materiale, se Clausen Pedersen, 2013, p. 19.

med adskillige materialer parallelt.⁴ Imens han maler, tegner han. Imens han modellerer, eksperimenterer han i grafik eller skraverer i fed pastel. Degas' fremgangsmåde er fri og uortodoks, uanset hvilket materiale han arbejder i. Han udnytter erfaringer gjort i et materiale til et andet: skraveringer, penselstrøg og fingeraftryk i den modellerede overflade eksisterer som et resultat af en teknisk og visuel synergi. Han formår at jonglere med og omformulere en række tekniske fremgangsmåder, og han insisterer på at lade arbejdsprocessen være tydelig eller visuelt så fremtrædende i værkets udtryk, at hans kunst ofte flyder ud over de rammer, kunsthistorien har ordnet dem i. Det er ikke nærværende afhandlingsformål at revidere Degas-litteraturen ved at undsige de kategorier, hvormed den igennem tiden har opdelt kunstnerens værk. Men det er ønsket at forfølge en række eksempler hentet i kunstnerens produktion, hans arbejdsgang, såvel som de konkrete kunstværker han har efterladt sig, og på baggrund af dette, fremlægge en række ideer om Degas' kunst som går på tværs af veletablerede kategorier i litteraturen. Ser vi nærmere på Degas' arbejde i et forsøg på at løsrive det fra en forventning om, at motivtyper, teknik eller kronologi skal være udgangspunktet for vores forståelse af dem, efterlades et disciplinært tomrum. Degas hævder, at han ikke har en stil: "Jeg er glad for, at jeg ikke har fundet min stil; hvor ville jeg dog kede mig!", siger han i en alder af 67 til Vollard.⁵ Det er denne insisteren på ikke at forklare sig, eller rettere, ønsket om at holde forhold åbne omkring produktionen, der er udgangspunktet for analysen⁶.

1.2. Afhandlingens metode og tema

Vollards erindrede citat fungerer som katalysator for en undersøgelse af kunstnerens praksis, med henblik på at komme det nærmere, hvordan denne 'jeg har ikke en stil'-udtalelse kan ses virkeliggjort i hans værk. Degas har efterladt en stor mængde kunstværker, som i dag er tilgængelige verden over i museumssamlinger, i private samlinger og af og til på kunstmarkedet. Det samlede oeuvre-katalog tæller mere end 3500 værker i alt. Det er afhandlingens ambition at lade værkerne 'komme til orde', som det 'bevismateriale' vi i dag har tilgængeligt.

⁴ I forbindelse med min forberedelse til en udstilling om Degas til Glyptoteket i 2013, talte jeg samtlige værker op efter motiv, teknik anvendt og satte disse i diagrammer for at få et overblik over den samlede produktion og hvordan den fordelte sig over tid. Diagrammerne viser at Degas arbejdede i flere teknikker og med flere forskellige motivtyper stort set hele karrieren igennem. Diagrammerne blev trykt i udstillingskatalogen 'Degas' metode', udgivet 2013 af Glyptoteket, på side 264 således diagrammet 'Degas' motiver' og på side 265 diagrammet med overskriften 'Degas' materialer'. Graferne ligger bagerst i afhandlingen, se Fig. 43, Fig. 44.

⁵ Degas refererer ifølge Vollard en samtale som han har haft med en anden kunstner. 'Je lui disais un jour : — Le peintre Y. s'est écrié devant moi: «Enfin, j'ai trouvé ma manière!» DEGAS. — Heureusement que moi, je n'ai pas trouvé ma manière; ce que je m'embêterais!', Vollard, 1924, p.80.

⁶ Afhandlingen gør brug af en række citater. Disse er så vidt muligt anivet og anvendt i originalsprog, har dette ikke været muligt, er de opført i oversættelse. I nogle tilfælde er citater oversat til dansk og indgår i afhandlingens hovedtekst for at lette forståelsen.

Denne indledningsdel situerer afhandlingen i forhold til metode og den eksisterende Degasforskning i form af tre komplementære elementer: en deducerende diskussion af den samlede analyses tilhørsforhold i forhold til metodiske traditioner og af de underdele den består af, et afsnit om Degaslitteraturens *Stand der Forschung*, og endelig række overvejelser omkring, hvor analysen placerer sig indenfor Degasforskningsfeltet. Indledningsdelen danner dermed det faglige grundlag for de anvendte analyser, der følger i de to efterfølgende hoveddele.

Det er min ambition, så vidt muligt at tilgodese Degas' praksis og Degas' kunstværker på en måde, der åbner op for flere perspektiver af kunstnerens virke og at gøre det uden at isolere disse fra hinanden. Dette kunne være gjort på adskillige måder, og materialet, der diskuteres og analyseres kunne være udvalgt og 'afgrænset' på lige så mange. Idet afhandlingen søger at fremlægge en række ideer og argumenter, der eksisterer på tværs af kunstværkerne selv og det rum, de er blevet til i, har jeg valgt at dele min forskning op i to hovedafsnit, der hver for sig belyser disse forhold og som bærer overskrifterne; *Praksis* og *Værk*. De to hovedafsnit lægger op til forskellige analysemodeller, nogle indenfor det samme hovedafsnit, men fælles for dem er, at de søger at holde 'blikket på genstanden'. Analysen baserer sig som udgangspunkt i empiriske undersøgelser, idet jeg bygger argumenterne op, baseret på egne (direkte) iagttagelser af kunstværkerne. Fordi ambitionen er at undersøge om, og i så fald hvordan og hvor, der er en sammenhæng mellem den måde Degas arbejder på, dvs. kunstværkets tekniske frembringelse, og så den måde hans kunstværker præsenterer sig selv eller 'ser ud', dvs. selve *værket*, har jeg valgt at fokusere analysen på en række særligt interessante, men typiske, eksempler. Andre områder eller yderligere materiale kunne sagtens være inddraget for at underbygge argumentet yderligere, men af hensyn til længden på afhandlingen er dette ikke gjort.

Analysen tager derfor udgangspunkt i de fysiske kunstværker. Med fysiske, mener jeg de eksisterende, i rummet stående eller hængende værker bestående af lærred, papir, voks, oliemaling, blyant, blæk, pastelkridt og så videre – ganske enkelt den fysiske genstand, som ethvert kunstværk udgør, førend eller samtidig med, at det kan betragtes som kunst. Mine (egne) empiriske undersøgelser ligger til grund for afhandlingens fortløbende argumentation og for så vidt de analysemodeller, jeg anvender undervejs. Det er naturligvis vanskeligt at være neutral under sådanne iagttagelser eller antage, at den empiriske undersøgelse er ganske ufarvet i forhold til, i hvilken retning man ønsker at dreje sin forskning. Analyserne er sammensat på en måde, der tilgodeser muligheden for at forbinde eller perspektivere forskellige typer af kunstværker til hinanden, således også på tværs af motiviske, tekniske eller kronologiske forhold. Analyserne er så vidt som muligt baseret på eller tager deres udgangspunkt i teknisk-videnskabelige resultater opnået i konserveringslaboratoriet i samarbejde med kolleger fra konservatorfaget. De

teknisk-videnskabelige undersøgelser er gennemført som empiriske undersøgelser. Analyserne der følger er et udvalg af den komplette mængde af gennemførte empiriske undersøgelser. Disse mængder er sammensat ud fra en ambition om, at nærstudere netop (teknisk-videnskabelige) resultater der vedrører forholdet mellem Degas' praksis og værk. Empiriske undersøgelser tilbyder et overblik, en bred indgang til et område, som vi siden kan 'skære til' eller sortere ud i. Empiriske undersøgelser er, argumenterer kunsthistoriker Jas Elsner, i deres udgangspunkt fleksible. Måske så fleksible, at vi i vores søgen efter materiale der matcher en given (forudindtaget) metode, kan komme til at analysere det empiriske materiale med et særligt disciplinært formål for øje – advarer han.⁷ Han fortsætter:

For, most fundamentally, style art history is the product of empiricism. That is, when one choses to look empirically (and with an open mind) at the existing material in any branch of art, it is necessary to find a method to make sense of the data. Stylistic analysis – so close (worryingly so perhaps) to the initial viewing of the objects – has long been the favoured 'reflex' 'to sort out stuff'.⁸

Tager vi kort udgangspunkt i Elsners udsagn om brugen af stilistisk analyse til som kunsthistorikere at 'sort out stuff', matcher denne ret godt den måde, Degas er 'arrangeret' i kunsthistorien i dag. Degas' værk er meget ofte inddelt i mindre grupperinger, vi kan her kalde dem for 'kategorier', som med tiden er blevet så etablerede, i indenfor både forskning, litteratur og udstillinger om kunstnernes værk, at de nærmest betragtes som lov eller i hvertfald noget, der naturligt hører til. Elsner fremhæver netop denne fare ved sortering eller opdeling af et givent kunst-materiale, han kalder det en faglig 'reflex', at gøre således, og fortsætter:

It is, in this sense, pretheoretical, and it may appear instinctive (as we imply when we say that this or that person 'has an eye'). As long as empiricism – the attempt to reach out to and to know a corpus of objects – is with us, the stylistic reflex will underlie our ways of viewing, however careful we may be about the narratives we tell. I am not arguing here against the value or inevitability of empiricism, style art history, or the kinds of stories that we tell. But it is important to recognise that none of these fundamental building blocks of the discipline are natural, neutral, transparent, or true.⁹

Dét Elsner her kalder "fundamental building blocks of the discipline" kan overføres til eksempler i Degasforskningen, som netop bærer præg af at være baseret på en række tidlige empiriske undersøgelser umiddelbart efter kunstnerens død, dvs. materiale indsamlet og undersøgt (empirisk) 'with an open mind', men

⁷ [...] what stylistic analysis (perhaps all art history and perhaps all history) has to offer are descriptions constructed according to a certain rhetorical and disciplinary conversations that answer to particular and usually canonical kinds of questions, themselves constraint by the specific axiomatic patterns underlying the methods used for generating data [...] Elsner, 2003, p. 105.

⁸ Ibid. p. 105.

⁹ Ibid. p. 105.

hvis fremtræden alligevel har fået den kunsthistoriske tradition til at organisere det på måder, der ender som stilistiske analyser ("as long as empiricism – the attempt to reach out to and to know a corpus of objects – is with us, the stylistic reflex will underlie our ways of viewing"¹⁰). Vi står tilbage med en kunstner, hvis værk er inddelt og opdelt i en sådan grad, at ideen om, at materialet nogensinde har været eet (samlet), synes at glide længere og længere i baggrunden. Men Elsner fremhæver, at ingen af disse institutionaliserede disciplinære opdelinger egentlig er at betragte som naturlige eller neutrale. Afhandlingens udgangspunkt er netop at udforske muligheden for at forbinde elementer i Degas' arbejde, som eksisterer, men som i den nuværende fagdiskurs ikke er forbundet eller anses for at have været forbundet. Med Elsner i baghovedet kunne man sige, at afhandlingens ambition er at udforske muligheden for at fiske nogle elementer ud af disse 'fundamental building blocks' og forbinde dem udenfor disse eller måske skabe nye 'building blocks', som et potentielt bidrag til vores forståelse af Degas. Det er det vi med Elsner kan bruge den empiriske tilgang til, hvis vi vel at mærke griber det an på en måde, der giver nye, systematiske input og som er styret af en bestemt idé: "when one choses to look empirically (and with an open mind) at the existing material in any branch of art, it is necessary to find a method to make sense of the data".¹¹ Under arbejdet med analysen har jeg netop indsamlet en mængde empirisk materiale, undersøgt det, og ud fra disse undersøgelser foretaget en opdeling af mit stof, som tentativt har forsøgt at undgå at reproducere de vante opdelinger i litteraturen, men i stedet i en bevægelse nedefra og op, fra objekterne at identificere og tyde større sammenhænge på tværs af værket.

Den her anvendte analytiske tilgang er dermed en variant, at det Elsner beskriver som 'stylistic art history' eller 'empirical art history'. Variationen ligger dels i, at jeg søger at opbygge nye konceptuelle kategorier ud fra en ambition om at undgå at gentage, men snarere arbejde udenom og forhåbentlig supplere de etablerede Degas-opdelinger, dels i helt særlig form for empirisk kilde. I forhold til det første tager analysen dermed sit udgangspunkt i den gængse opdeling, vi ser i Degasforskningen, hvor især motiviske, tekniske eller kronologiske forhold har været standardsættende for litteraturen, men søger, som det forklares nedenfor, at supplere denne overordnede inddeling. I forhold til det andet, så søger afhandlingen at finde en vej uden om de etablerede 'building blocks' ved at hente hjælp hos en anden type disciplin, nemlig en mere naturvidenskabelig. Gennem tekniske resultater hentet i konserveringslaboratoriet, er det ambitionen at lade analysen fjerne sig fra overordnet af være en 'stilistisk' analyse. De tekniske resultater afslører konkrete data, der vedrører kunstværkernes sammensætning og den frembringelsesproces, der ligger til grund for dem.

¹⁰ Ibid. p. 105.

¹¹ Ibid. p. 105.

Eksistensen af fysiske vidnesbyrd vil ikke af sig selv skabe en væsentligt forandret analyse, men de er med til at indramme og forme den mulige analyse, og kan på den måde tilbyde et bidrag til en løsning på det problem, Elsner skitserer, for så vidt angår den stilistiske analyse, som traditionelt set er uomgængelig: ”Stylistic analysis – so close (worryingly so perhaps) to the initial viewing of the objects – has long been the favoured ‘reflex’ ‘to sort out stuff’”.¹² Elsners analyse af empiriske undersøgelser som direkte eller i hvert fald meget nært knyttet til det at bedrive stilistisk kunsthistorie, forudsætter, at kunsthistorikeren ser på genstanden og udfra denne visuelle vurdering, kategoriserer eller opdeler. Men når man inkluderer tekniske data, der ikke kan ses med det blotte øje – såsom håndfrembragte metalarmaturer indeni voksfigurer – og derfor ikke i Elsners forstand kan betragtes som at være bærere af nogle stilistisk genkendelige elementer, der gør én opdeling mere oplagt end en anden, så bliver disse data et anderledes udgangspunkt for, at den empiriske undersøgelse er mere end bare visuelt dikteret som i den stilistiske kunsthistorie, han problematiserer.

Elsners argument anvendes på den måde som ramme for analysen ved at tage ham med over i et andet rum end det stilistiske – nemlig, på baggrund af inddragelsen af konserveringstekniske undersøgelser som en væsentlig del af analysens empirisk-indsamlede grundlag, over i den tekniske kunsthistorie. Hvor Elsner tager for givet, at materialet eller ’stuff’, som han kalder det, ordnes af kunsthistorikeren med en særlig form for greb for øje, så gør den tekniske kunsthistorie potentielt analysen mere værknær. Netop konkret viden om kunstværkers tilblivelse, om deres fysiske eller måske kemiske sammensætning, reducerer den analytiske frihed til uden videre at etablere en stilistisk analyse baseret alene på det umiddelbart synlige eller visuelt dominerende ved værker. På den måde kan den tekniske analyse være et væsentligt supplement til den visuelt baserede analyse. En konkret viden eller en teknisk-videnskabelig redegørelse for et kunstværks ’indmad’ eller sammensætning, vil i nogle tilfælde betyde, at vi på tværs af de umiddelbare forskelle vil kunne finde hidtil gemte relationer og ligheder. Værker af forskellige visuelle karakterer, f.eks. på tværs af etablerede kategoriseringer som motiver eller teknik, vil nu kunne sættes i relation til hinanden. Et portræt kan have en del tilfælles med et landskabsbillede, en skulptur med et maleri, et værk produceret tidligt i en kunstners karriere kan være forbundet til et værk produceret langt senere i samme kunstners karriere og så videre – alt sammen relationer, der teknisk-empirisk kan påvises at eksistere udenfor eller uafhængigt af nogen form for (umiddelbare) visuelt tilgængelige ligheder.

For så vidt, at Elsner argumenterer for det stilistiske som noget, der skabes og opretholdes af synlige elementer i kunsten, er hans antagelser omkring empiriske undersøgelser som noget der automatisk (eller næsten automatisk) munder ud i

¹² Ibid. p. 105.

stilistiske analyser, dermed mindre relevant for den analytiske tilgang her. Selvom den følgende analyse er baseret på egen indsamling af empiri, så vil den, for så vidt at den ikke reducerer sig til noget, jeg har 'set mig til', lægge sig parallelt med, som et supplement til, stilistisk kunsthistorie. Men fordi Elsners argumentation om kunsthistorie baseret på empiri langt hen ad vejen matcher min intention om at komme tæt på værkerne, så er han et oplagt grundlag til at udforske et andet analyserum, hvor en teknisk kunsthistorie (baseret på teknisk-videnskabelige undersøgelser) kombineres med og understøtter andre analysemodeller. Netop for at imødekomme de empiriske undersøgelser af Degas' værk, har jeg i afhandlingen sammensat en praktisk metode bestående af forskellige analytiske greb. Som det vil fremgå, er analyserne blandet undervejs, idet noget materiale lægger op til formanalyse og noget andet til biografisk analyse. Derfor følger her en kort redegørelse for, hvorfor og hvordan dette er grebet an.

1.3. Afhandlingens brug af analyser

Som skitseret i afsnittet ovenfor, benyttes i afhandlingen forskellige analytiske greb i et bevidst forsøg på at åbne op for en forståelsesramme omkring Degas' arbejde, der kan facilitere flere perspektiver på én gang ved at 'lade' elementer af hans arbejde, der måske ikke umiddelbart synes at kunne sættes i direkte relation til hinanden, indgå i samme analyse. I forsøget på at konstruere en 'vej' eller en metode, der er rummelig nok til at kunne lade en broget mængde materiale 'samles', bliver analysens 'rummelighed' dermed min primære metodiske strategi. En flersidig analysetilgang kunne i udgangspunktet tænkes at stride mod den kunsthistoriske disciplins humanividskabelige ønske om stringens, men som Professor i History of Analysis ved Stanford University Michael Beany forklarer, så er den analytiske praksis essentielt underlagt dens formål:

Analysis has always been at the heart of philosophical method, but it has been understood and practiced in many different ways. Perhaps, in its broadest sense, it might be defined as a process of isolating or working back to what is more fundamental by means of which something, initially taken as given, can be explained or reconstructed.¹³

Analyse må derfor opfattes som et redskab, der anvendes til at skille noget ad, for at man kan undersøge det og samle det på ny. Det er denne metodiske betydning af begrebet analyse som ligger til grund for de typer af analyse, der anvendes i det efterfølgende. Som Beany formulerer det: "The explanation or reconstruction is often then exhibited in a corresponding process of synthesis. This allows great

¹³ Ibid. Beany beskriver i sin introduktion til begrebet analyse, ordets oprindelse; "The word 'analysis' derives from the ancient Greek term '*analusis*'. The prefix '*ana*' means 'up', and '*lusis*' means 'loosing', 'release' or 'separation', so that '*analusis*' means 'loosening up' or 'dissolution'. The term was readily extended to the solving or dissolving of a problem, and it was in this sense that it was employed in ancient Greek geometry and philosophy", 2007.

variation in specific method, however. The aim may be to get back to basics, but there may be all sorts of ways of doing this, each of which might be called ‘analysis’.”¹⁴ På samme måde anvendes her multiple, supplerende analysetilgange.

Analysemodellerne anvendes sammen og vil undervejs flette sig ind og ud imellem hinanden. Dette er et bevidst greb, idet jeg søger at skabe en forskningsramme, som i videst mulige omfang tilgodeser materialet – i dette tilfælde Degas’ arbejde i allerbredeste forstand. Denne forskningsramme må ikke lukke sig og blive en ’mono-metodisk’ tilgang, fordi analysen derved ville risikere at lukke sig og ikke, i stedet som det er intentionen her, genstandsnært at tillade opdagelse af forbindelser på tværs. Det skyldes, at analysen er konstrueret ud fra en grundlæggende ambition om, at forsøge at løse nogle af de eksisterende greb omkring Degas’ praksis og Degas’ kunst. Den samlede analyse bliver på den måde forhåbentlig et bidrag til, at vise frugtbarheden af at forfølge en analytisk strategi, der korresponderer med det Elsner kalder ’loosening up’.

1.4. Formanalyse

Udgangspunktet for afhandlingen er en tilgang, der bedst kan beskrives som formanalyse. Ambitionen er at komme tættere på kunstværket selv gennem en række betragtninger af dets fysiske eksistens, indeni og udenpå. Ansporet af billedets eller i nogle tilfælde skulpturens fysiske arbejder afhandlingen videre med andre analytiske greb, men det er i udgangspunktet værkernes *formmæssige* udtryk, der driver analysen. Disse betragtninger integreres i andre analyser af andre typer, men først her en kort definition på, hvordan formanalysen anvendes. Jeg tager udgangspunkt i kunsthistorikeren Heinrich Wölfflin (1864-1945) arbejde, i de begreber han lancerede i begyndelsen af det 20. århundrede som værktøj til formelle analyser af kunstværker. I *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* opstiller Wölfflin fem modsætningspar: ‘Linear/Malerisch’, ‘Fläche/Tiefe’, ‘Geschlossen/Offen’, ‘Vielheit/Einheit’, ‘Klarheit/Unklarheit’ og ‘Bewegtheit’.¹⁵ I sit arbejde fulgte Wölfflin i fodsporene på den italienske maler, arkitekt og kunstnerbiograf Giorgio Vasari (1511-1574) med henblik på at udforme en metode til at skelne udviklingen i stil gennem tiderne. Han anvender i sit eget arbejde denne metode til *Trecento*, *Quattrocento* og *Cinquecento* kunst i sin udgivelse om ældre kunst.¹⁶ Dette udviklede han videre i udgivelsen om de kunsthistoriske grundbegreber. Wölfflins analysemodel er et værktøj, der kan hjælpe os til udfra det synlige at foretage en vurdering eller skelnen imellem forskellige typer af kunst. Wölfflins begrebspaar har siden udgivelsen efterfølgende på fundamental vis dannet skole for det institutionaliserede kunsthistoriske blik om ikke andet fordi det er igennem

¹⁴ Beany 2014.

¹⁵ Wölfflin 1915.

¹⁶ Wölfflin 1899.

genkendelsen af, hvad noget 'ikke er', at vi kan organisere materialet, det vil sige kunstværkerne, i grupperinger baseret på ligheder eller modsætninger i deres udtryk med udgangspunkt i Wölfflin. Systemet lader os organisere kunsten ud fra umiddelbare ligheder og forskelle, ud fra det vi kan se. Wölfflins begrebsdefinitioner anvendes til at gøre opmærksom på netop forskelle og ligheder i Degas' kunst, og i nogle tilfælde som en løftestang til at opløse selvsamme definitioner. Det gælder eksempelvis forholdet mellem *det lineære* og *det maleriske*, der af Wölfflin betragtes som modsætninger. Denne kunsthistorisk klassiske skelnen synes i Degas' værk undertiden – og som vi skal se nedenfor – ikke at findes som modsætning, men kommer i stedet til udtryk som ét og samme fænomen.

I kunsthistorien som ramme for en bestemt type analyser af kunstværker opfattes 'formalisme' som den position, at det vigtigste aspekt af et kunstværk er dets form – måden det er lavet på og alene dets visuelle udtryk – snarere end eksempelvis dets narrative indhold eller dets forhold til den erfarede virkelighed. Wölfflins formalistiske eller formanalytiske ideer finder fortsat relevans i nyere kunsthistorie, selvom det er mere end 100 år siden han lancerede sin analysemodel. Særligt i forlængelse af 'impressionismen' og den såkaldte 'postimpressionisme', sættes ord på denne type analyser, der fokuserede på maleriets udseende, men også i stigende grad tog hensyn til maleriet som maleri – ikke som et billede på en erfaret virkelighed. I 1890 udgiver maler og forfatter Maurice Denis eksempelvis et manifest med titlen *Definition af Neo-traditionalismen* som fremhævede den æstetiske glæde, der findes ved et maleri, uafhængigt eller uden hensyn tagen til dets indhold eller emne. Denis formulerede: "Remember, that a picture, before it is a picture of a battle horse, a nude woman, or some story, is essentially a flat surface covered in colours arranged in a certain order".¹⁷ I sit essay *The Necessity of 'Formalism'* (1971) argumenterer den amerikanske kritiker og kurator Clement Greenberg for behovet for formalisme.¹⁸ Greenberg påpeger, at et maleris formelle attributter (linje, form, farve) er af afgørende betydning, hvorimod han finder det han kalder dets 'følelsesmæssige' eller 'repræsentationelle' indhold sekundært. Fejret som en af det 20. århundredes store formalister, er Greenbergs kritik ofte anvendt på malere af abstrakt maleri, men han har også udgivet en række essays om kunstnere i Paris i det 19. og første halvdel af det 20. århundrede. Greenberg skriver ikke direkte om Degas, men hans argumentation omkring det at lade billedets eget udtryk og sammensætning være et vigtigt omdrejningspunkt i analysearbejdet kan her anvendes som perspektivering til Wölfflins form for formalisme med henblik på

¹⁷ Oprindeligt ytrede Maurice Denis sig i det franske magasin *Art et critique* (Paris) 23. og 30. august, 1890. Jeg referer her til citatet gengivet på engelsk, trykt i *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Herschel B. Chipp, University of California Press, 1968, p. 94. Note 1.

¹⁸ Greenberg, 1971, pp. 171-175.

at understøtte den efterfølgende analyse af Degas' arbejde. Hvor Wölfflin i sin beskrivelse af kunstværker alene forholder sig til dets ydre – dets udtryk – er Greenberg i sin formalisme også optaget af den tekniske proces og det materiale, der ligger til grund for værkets eksistens. Greenbergs formalisme, kunne man argumentere, inkluderer til en vis grad selve den kunstneriske praksis, eller sætter i hvertfald værk og kunstneriske proces i tæt relation. Det gælder eksempelvis her i hans beskrivelse af, hvordan kunstnere i deres fravalg af indhold ('subject matter') vender sig imod deres medie ('medium') og deres håndværk ('craft'): "In turning his attention away from subject matter of common experience, the poet or the artist turns it in upon the medium of his own craft".¹⁹ De kunstnerne, som Greenberg anvender i sit eksempel inkluderer ganske vist som skrevet ikke Degas, men en række senere navne, hvis arbejde primært finder sted i det 20. århundrede. Som Greenberg skriver:

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi even Klee, Matisse and Cézanne derive their chief inspiration from the medium they work in. The excitement of their art seems to lie most of all in its pure preoccupation with the invention and arrangement of spaces, surfaces, shapes, colours etc., to the exclusion of whatever it is not necessary implied in these factors.²⁰

Greenberg baserer sine argumenter på en type kunst, han kalder "non-representational" or "abstract" art". I disse værker, hævder han, eksisterer fraværet af et narrativt indhold som et resultat af kunstnernes vendt sig mod sit håndværk, sin 'craft'. Greenberg anvender denne analyse til at beskrive kunstnere, som arbejder med et maleri, der er 'abstrakt' eller 'ikke-repræsentationelt', og det er i denne funktion vi i kunsthistorien som oftest ser hans formanalyse anvendt. En del af denne analyses ambition er som sagt at undersøge Degas' kunst på en måde, der lader selve kunstværket, dets sammensætning og dets udtryk komme til orde. De to efterfølgende hovedele er derfor fokuseret på henholdsvis Degas' praksis og værk, altså på den ene side produktionen, det vil sige under hvilke forhold kunsten bliver til på, og på den anden siden dens sammensætning (herunder den tekniske eller kemiske sammensætning). Men selvom Greenberg altså selv fokuserer på senere kunstnere er han ikke desto mindre derfor en interessant analytiker at have i baghovedet, når vi siden skal udforske om, hvordan og i så fald konkret hvor Degas' praksis kommer direkte til udtryk igennem hans værk, og om selvsamme værks indhold ('narrative content') kan siges at falde bort, i kraft dels af kunstnerens fokusering på den tekniske sammensætning, dels af hvordan han anvender materialet (oliemaling, pastelkridt, voks og så videre) i det Greenberg kalder kunstnerens 'craft'.

¹⁹ Greenberg, 1989, p. 6.

²⁰ Ibid., p. 7.

1.5. Biografisk analyse

Edgar Degas døde i 1917 og efterlod sig ikke noget 'manifest' over, hvordan han havde arbejdet, eller hvordan han ønskede, at vi i eftertiden skulle opfatte hans arbejde. De kilder, der nedenfor er anvendt til at belyse Degas' person og igennem denne lære mere om hans forhold til egen praksis, eksempelvis gennem citerede udtalelser eller i brevveksling, er nedskrevet af andre ofte samtidige, som har hørt Degas sige noget, modtaget breve fra eller selv har skrevet til kunstneren, eller endelig om hans kunst i deres kritik. De biografiske kilder er i så vidt som muligt samtidige, idet jeg har ønsket at betragte Degas' værk så 'tæt' på kilden som muligt. Det at anvende biografisk materiale er naturligvis ikke uden metodiske faldgruber. Derfor vil jeg kort gøre rede for hvilken optik denne del af analysen er grebet an med. Degas beskrives fyldigt i den samtidige kunstkritik og anmeldelser, og i en række umiddelbart efter hans død følgende monografiske udgivelser. I forbindelse med selektionen af disse kilder er det væsentligt at fremhæve, at det i så vidt mulig omfang er forsøgt at fokusere på de udgivelser, der omhandler værket, og ikke de, der fokuserer på personen (mennesket) Edgar Degas. Materiale skrevet af Degas' samtidige bærer ofte præg af en sammenblanding af de to, eller rettere, ofte synes kunstnerens liv og levned ikke tydeligt adskilt fra hans værk. Dette problematiske forhold og den tvetydighed det kan medføre i forhold til at ville benytte disse kilder som udgangspunkt for en kunsthistorisk analyse af kunst, er beskrevet af kunsthistoriker Gabriele Guercio i hans udgivelse *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project* (2009). Kort fortalt, mener Guercio, at man i sådanne analyser risikerer at flytte 'biografien ind i kunsten' og 'kunsten ind i biografien', hvormed vi ophører med (eller får ret svært ved) at skelne mellem liv og værk. Dermed ender man med at fortolke en kunstners kunstværker som kapitler i et livsforløb og, argumenterer Guercio, derved risikeres, at en kunstners eftermæle baseres på biografiske aspekter snarere end at fokusere på det overordnede kunstneriske projekt. Han argumenterer videre for, at man dermed mister muligheden for et 'intimt' portræt, som netop kan etableres ved alene at studere en kunstners produktion og værk snarere end at tage udgangspunkt i den biografiske person. Med Guercios ord er der et potentiale i fremfor alt at studere kreativitetens natur.²¹

I sin introduktion til Giorgio Vasaris biografi om Giotto, beskriver kunsthistoriker Norman E. Land også dette 'fiktionsforhold' mellem personen og det egentlige kunstværk, og herunder faren ved, at det over tid går hen og bliver en del af den etablerede fortælling om en kunstner. Han argumenterer for, at har forfatteren levet samtidig med eller denne måske hævder ligefrem at have kendt den kunstner, hvis arbejde er i fokus, så bør oplysningerne tages med visse forbehold i

²¹ Guercio 2009.

nutiden.²² I min brug af biografiske kilder om Degas' liv og værk, har jeg derfor fokuseret på de passager, der vedrører hans praksis snarere end hans liv. Disse informationer holdes efterfølgende op i mod resultaterne af de teknisk-videnskabelige analyser. Det er hensigten ikke at falde for fristelsen at antage, at samtidige skribenter taler 'sandheden' om Degas' eller hans levned, men snarere at anvende kilderne til at skabe ledetråde, der kan eftervises eller sandsynliggøres med de tekniske analyser. Fordi afhandlingen ikke har ladet det være en ambition at anvende alle de kilder eller samtidige referencer om kunstneren, der eksisterer, er det mit håb, at de steder biografisk materiale er anvendt, at det der vil blive set igennem denne optik om metodisk triangulering.

Analyserne gør brug af en række begreber, hvoraf nogle kan have flere betydninger og også i kunsthistorien er blevet anvendt med forskellig betydning. Disse vil jeg undervejs gøre rede for brugen af efterhånden som vi støder på dem, for så vidt at de kræver en forklarende bemærkning eller en uddybende fodnote. Begrebsapparatets uddybning vil dermed indgå som en fortløbende del af hovedteksten.

2. Stand der Forschung

Litteraturen om Degas' kunst er særdeles omfangsrig og vidtfavnende. Dette afsnit gennemgår visse hovedtræk af denne litteratur med henblik på i det efterfølgende afsnit at kunne placere afhandlingens argument i landskabet, hvor det hører hjemme blandt en lille gruppe af andre værkfokuserede analyser, og herunder især Theodore Reffs fokuserede studier af meget specifikke tekniske aspekter af Degas' produktion. Til brug for afhandlingens argument giver det mening at opdele den kunsthistoriske litteratur om Degas på en lidt anderledes måde end sædvanligt.

Fordi Degas opfattes som en stor kunstner findes for det første der en omfangsrig litteratur med udgangspunkt i nærmest alle de former som den moderne kunsthistorie kan tage. Degas' arbejde indtager hovedrollen i for eksempel udgivelser vedrørende realisme, klassicisme, historicisme, socialhistoricisme samt topografiske studier af kunstnermiljøet i Paris i 1900-tallet, udover for blandt andet studier vedrørende det 'protomoderne' maleri og herunder 'impressionismen', og 'tiden efter salonen', ligesom en række udgivelser omhandler Degas' betydning for andre kunstnerne, dels i samtiden, dels for senere

²² Land fremdrager eksemplet Giotto som han er beskrevet af Vasari: 'The Vita of Giotto by Vasari (1511-1574) is not a biography in the conventional sense. As is now generally recognized, his presentation of the artists in his *Lives of the Artists* (Florence 1568) is a mixture of fact and fiction, and he derived much of what he says about Giotto from literary sources', Land 2014, p. 77.

generationer.²³ Herudover kan tilføjes at Degas desuden er emne for en række betydelige udgivelser indenfor den feministiske kunsthistorieforskning.²⁴

På den måde minder Edgar Degas om mange andre store, samtidige kunstnere, som er blevet fyldigt behandlet i eftertiden. Men der er et andet væsentligt træk ved litteraturen om Degas, et træk der udspringer af en særlig oprindelseshistorie for modtagelsen af Degas' værk. Det er en pointe for en del – og måske relativt til andre sammenlignelige kunstnere, en særligt stor del – af litteraturen om Degas' værk, at der tidligt efter kunstnerens død trækkes en række temaer frem, som efterfølgende viser sig at eksistere med stor kontinuitet. Dette skyldes sandsynligvis et særligt forhold omkring hvordan og hvornår offentligheden får kendskab til værket.

Degas' død i 1917 markerer på særlig vis ikke kun en afslutning på skabelsen af værket, men også en begyndelse på kendskabet til værket. I sin livstid udstillede

²³ Af væsentlige værker, der alene eller i hovedsagen behandler Degas (det vil sige udover bredere behandlinger af perioden og dens kunstnere) kan eksempelvis nævnes (for tydelighedens skyld bevares den fulde reference): Jens Boggs Sutherland og Anne F. Maheaux, *Degas Pastels* (New York: George Braziller, 1992); Jean Boggs Sutherland et al., *Degas at the Races* (Washington DC: National Gallery of Art, 1998); Jean Boggs Sutherland et al., *Degas, 1834-1917* (New York: The Metropolitan Museum of Art; Ottawa: National Gallery of Canada, 1988); Anthea Callen "Degas' Bathers: Hygiene and Dirt - Gaze and Touch" in *Dealing with Degas* ed. Richard Kendall and Griselda Pollock (New York: Universe, 1992): 159-185; Anthea Callen, *The Art of Impressionism: Painting, Technique and the Making of Modernity* (New Haven: Yale University Press, 2000); Joseph S. Czestochowski, Anne Pingeot, *Degas Sculptures: Catalogue Raisonné of the Bronzes* (The Torch Press, 2002); Malcolm Daniel, *Edgar Degas: Photographer* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1998); Heather Dawkins "Frogs, Monkeys, and Women: A History of Identifications across a Phantastic Body" in *Dealing with Degas* ed. Richard Kendall and Griselda Pollock (New York: Universe, 1992): 202-217; Jill Devonyar, Richard Kendall, *Degas and the Dance* (New York: Harry N. Abrams, 2002); Jill Devonyar, Richard Kendall, *Degas and the Ballet: Picturing Movement* (London: Royal Academy of Arts, 2011); Douglas Druick, Peter Zegers, *Degas* (Paris: Grand Palais, 1988-89); Ann Dumas et al. *Degas. The Last Landscapes* (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2006); Ann Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997); Ann Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas: A Summary Catalogue* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997); Hubert Gassner, ed., *Degas: Intimität und Pose. Katalog zur Ausstellung in Hamburg, 6.2.2009-3.5.2009, Hamburger Kunsthalle* (Hamburg: Hirmer, 2009); John Rewald, *Degas, Works in Sculpture: A Complete Catalogue* (New York: Pantheon, 1944); John Rewald, *The History of Impressionism*, 2nd edn. (New York: Museum of Modern Art, 1946); Xavier Rey, Anne Roquebert, George M. Shackelford, *Degas and the Nude* (Boston: Museum of Fine Arts Boston, 2011).

²⁴ Se for eksempel Carol Armstrong, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991); Carol Armstrong, Jonas Beyer, Martin Schwander, *Edgar Degas: The Late Work* (Basel: Fondation Beyeler, 2012); Lilian Browse, *Degas Dancers* (London: Faber and Faber, 1949); Norma Broude, *Edgar Degas* (New York: Rizzoli, 1993); Norma Broude, "Edgar Degas and French Feminism, ca. 1880: 'The Young Spartans,' the Brothel Monotypes and the Bathers Revisited" in *The Expanding Discourse* ed. Norma Broude and Mary D. Garrard (New York: Harper Collins, 1992): 269-293; Norma Broude, "Degas' 'Misogyny'" in *Feminism and Art History: Questioning the Litany* ed. Norma Broude and Mary D. Garrard (Colorado: Westview Press, 1982): 247-270; Anthea Callen, *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in The work of Degas* (New Haven: Yale University Press, 1995); Anthea Callen, "Degas' Bathers: Hygiene and Dirt – Gaze and Touch" in *Dealing with Degas* ed. Richard Kendall and Griselda Pollock (New York: Universe, 1992): 159-185.

Degas jævnligt og som regel værker der tilhørte ham selv.²⁵ Kendskabet til Degas' kunst var ganske udbredt i Paris og udenfor Frankrig, men selve omfanget af hans produktion derimod synes først for alvor at være blevet 'offentlig' viden, efter hans død i 1917. Degas var i sine levetid berømt for at holde værkerne hjemme i atelieret, at arbejde på flere værker samtidigt og ikke mindst – som det diskuteres nedenfor – at insistere på at bearbejde det samme værk over adskillige år, nogle gange over årtier. Efter kunstnerens død, blev hans bo og dermed atelier tømt af arvingene og værkerne blev solgt og der med fordelt til offentlige og private samlinger verden over.

At værket i sin helhed først kommer egentligt fuldt til syne og kendskab på dette tidspunkt er en skelsættende begivenhed for Degasforskningen, som indledningsvist primært synes at have kredset omkring den umiddelbare opgave der lå i at skabe orden eller overblik over den store samling af kunstværker Degas efterlod sig. Dette behov for en 'optælling' af Degas' samlede produktion som den kommer ud af atelieret i 1917 og årene lige efter betyder, at tidligere generationers forskere, samlere og museumsansatte har talt op og grupperet kunstnerens produktion, sådan at vi i dag har et nogenlunde præcist overblik over, hvad Degas producerede i løbet af hans karriere.

Med registreringen af værkerne er der er samtidig opstået en tradition for at gruppere dem på forskellige måder. Ofte er disse grupperinger ordnet efter *motiv*, *teknik* eller *kronologi*. Det vil sige, det enkelte værk, der kom ud af Degas' atelier er grupperet med værker det har en vis lighed med, enten i udseende, i teknisk sammensætning eller hvornår i tid det er produceret af Degas. Etableringen af disse kategorier var på den måde oprindeligt begrundet i behov for systematisk overblik. Men disse 'kategorier' har ikke altid været der. Degas selv har ikke dikteret dem hverken mundtligt eller skriftligt, men i tiden efter kunstnerens død, synes det alligevel relativt hurtigt at være blevet vanen, at man som forsker i Degas' arbejde belyste et særskilt område eller emne indenfor kunstnernes værk. Som vi skal se mere udfoldet nedenfor er disse kategorier opstået relativt tidligt og hænger fortsat ved i nyere tids udgivelser. Pointen er, at der i den efterfølgende Degas-litteratur tegner sig en tendens, hvor store dele af litteraturen om Degas har tydelige ekkoer af disse oprindelige kategorier.

²⁵ Degas udstillede på salonen i 1865, 1866, 1867, 1868, 1869 og 1870. Han udstillede på syv af de i alt otte 'impressionistudstillinger' i 1874, 1877, 1877, 1879, 1880, 1881 og 1886. Selvom Degas' arbejde blev vist ved adskillige lejligheder i hans livstid, var det sjældent at udstillede værker var lånt af samlere eller kunsthandlere, snarere var det Degas selv der ejede dem. For udstillingslister se *Actes du Colloque Degas. Degas Inédit : Actes du Colloques Degas, Musée d'Orsay 18 - 21, Avril 1988*. Paris, 1989 p. 291- 350, Alcan-Lévy. *Catalogue de la 2^e exposition de peinture par MM. Béliard, Legros, Pissarro, Bureau, Lepic, Renoir, Caillebotte, Levert, Rouart, Cals, Millet (J.-B.), Sisley, Degas, Monet, (Claude), Tillot, Desboutin, Morisot (Berthe), Francois (Jacques), Ottin fils*. Paris, 1876. Ruth Berson ed. *The New Painting: Impressionism, 1874-1886; Documentation. Vol. I, Reviews*. San Francisco, 1996.

For at sætte en ramme omkring den optik afhandlingen søger at belyse Degas' arbejde igennem, skal nogle af de elementer der 'tages for givet' i litteraturen om Degas her kort ridses op. Som skitseret ovenfor, er det for afhandlingens ambition især afgørende at se nærmere på netop forholdene, der eksisterer omkring det *motiviske*, det *tekniske* og det *kronologiske*. At disse typer af kategorier fylder meget i den eksisterende litteratur om Degas, er en kilde til den undren, der underligger nærværende analyses projekt.

De følgende afsnit præsenterer derfor begyndelsen på den kunsthistoriske litteratur om Degas og herunder den efterfølgende opdeling af studier med henholdsvis motivisk, teknisk eller kronologisk hovedsigte. Efter denne præsentation bliver det tydeligere, hvad det er blandt andet Theodore Reff bidrager med – i form af mere tværgående, specifikke tekniske studier – som hvis ikke reaktion på, så dog i tydelig kontrast til denne anden hovedgruppe af Degas-litteraturen, og dermed kan vi endeligt med udgangspunkt i denne tredje gruppe litteratur i det efterfølgende afsnit placere afhandlingen i litteraturen.

Ambitionen er igen at foreslå en mere 'helhedsorienteret forståelse' af kunstnernes værk baseret på en analyse af hans kunstneriske praksis, herunder netop ved at spore og belyse sammenhænge på tværs af motivtyper, på tværs af forskellige teknikker og på tværs af den kronologi der altid – rent praktisk – eksisterer underneden enhver form for produktion.

2.2. Begyndelsen på Degas-litteraturen

I umiddelbar forlængelse af Degas' død udkom i perioden maj 1918 til april 1919 den samlede værkoversigt *Catalogue des Tableaux, Pastels et Dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier*. Katalogen blev udgivet af Galerie Georges Petit, som forestod salget af Degas' dødsbo.²⁶ Publiceret i forbindelse med de auktioner familien arrangerede omkring salget af hans dødsbo, eksisterer denne serie på i alt seks bind, i hvilke samtlige kunstværker Degas efterlod sig er gengivet i sort/hvid. Værkerne blev solgt 'blandede', dvs. samme auktion kunne indeholde både maleri, tegning, grafik eller pasteller. Samlet set, tillader disse auktionsoversigtskataloger et godt overblik over, hvad og hvor meget Degas

²⁶ Boet blev solgt over en række auktioner og værkerne er listet i oversigterne der fulgte disse. Titlen på det første hæfte var: *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier dont la vente aux enchères publiques, après décès de l'artiste, aura lieu à Paris, Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze les lundi 6, mardi 7 et mercredi 8 mai 1918, à deux heures*. Yderligere fem bind blev udgivet, som værkerne blev sat til salg: *Collection E. Degas, vente des 26-27 mars 1918, Collection E. Degas, vente des 6-7 novembre 1918, 2e vente de l'atelier Degas, 11-13 décembre 1918, 3e vente de l'atelier Degas, 7-9 avril 1919, 4e vente de l'atelier Degas, 2-4 juillet 1919*. Originaludgaven kan i dag findes på Bibliothèque Nationale i Paris (INHA) tilgængeligt online <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/30450-catalogue-des-tableaux-pastels-et-dessins-par-edgar-degas-et-provenant-de-son-atelier-1ere-vente-vente-du-6-au-8-mai-1918?offset=3>

Den trykte udgave fra 1919 findes tillige, *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas vols. 1-6*, Galerie George Petit, Paris 1919

formåede at producere i sin livstid. Bladrer man fortløbende i auktionslisterne, vil der danne sig et billede af en kunstner, der arbejder med flere forskellige motivtyper igennem hele karrieren. Tillige tegner der sig en stor mængde af værker udført i forskellige medier, malerier, pasteller, tegning og grafik eksisterer i auktionskataloget side om side – end ikke opdelt efter nogen form for kronologi eller nærmere angivet datering.

Udgangspunktet for den første Degasforskning har været dette oversigtsværk af den mængde værker, kunstneren efterlod sig. Dertil findes senere udgivelser over produktionen, som det systematiske oeuvre-katalog udgivet i 1986 af P. A. Lemoisne og genoptrykt med tilføjelser i 1986 af samme forfatter og suppleret af Theodore Reff.²⁷ Også Reff er ansvarlig for den store udgivelse af Degas' i alt 38 notesbøger, en uvurderlig kilde der reproducerer de oprindelige notesbøger, der i dag opbevares på Bibliothèque Nationale i Paris (INHA). Fælles for disse større samlede udgivelser er, at de ikke skeler til motiv, teknik eller kronologi – om end sidstnævnte anvendes som ordnende princip i en overordnet organisering, f.eks. er notesbøgerne opsat fortløbende, startende med kunstnernes noter fra 1860'erne og sluttende med de sidste årti inden hans død i 1917.

Herudover eksisterer en stor mængde biografisk materiale, breve, memoirer af familie og venner, der levede samtidig med Degas. Der er ikke tale om 'primære kilder', forstået på den måde at der er konkrete interviews eller dokumenterede citater fra Degas, som individer i hans nærmeste kreds har nedfældet. De fleste titler er udgivet efter kunstnerens død og rummer en blanding af anekdoter, løseligt nedfældede citater og erindringer fra forfatterens egen tid sammen med kunstneren. Båret af den personlige relation er disse udgivelser som oftest interessante indblik i Degas' person, hans hverdag, og i nogle tilfælde indeholder de længere beskrivelser eller citater fra kunstneren selv, som dog giver os et indblik i hans praksis og opfattelse af kunsten i bred forstand. Degas selv udgav ikke noget på skrift om sin kunst eller efterlod sig et manuskript ud fra hvilket vi simpelt kan rekonstruere en kunstnerisk vision eller noget der kunne udfylde en funktion i at forklare eller analysere en overordnet produktionsplan, endsige give samlet indblik i de idealer eller forskrifter Degas kan have orienteret sig i.

Selvom de hverken er egentligt akademisk arbejde eller udgivelser, der er trykt i forbindelse med udstillinger, eksisterer der en ganske stor mængde tekster, der er forfattet af individer der på hver deres måde har været i en direkte relation til kunstneren, og hvis erindrede observationer giver brikker til puslespillet om

²⁷ *Degas et son Oeuvre vols. 1-3*, Paul-André Lemoisne, Paul Brame et C. M. De Hauke, Paris 1946, se også *Degas et son Oeuvre*, Paul-André Lemoisne, reprint, with supplement compiled by Philippe Brame and Theodore Reff, with the assistance of Arlene Reff. 5 vols. Garland Publishing, Inc. New York and London 1984, *The Notebooks of Edgar Degas, A Catalogue of the thirty-eight notebooks in the bibliothèque Nationale and other collections vols. 1-2*, Theodore Reff, Clarendon Press, Oxford 1976.

Degas.²⁸ Nogle er udgivet imens Degas endnu levede, en del umiddelbart efter hans død i 1917 og mange genoptrykkes endnu i dag. Idet Degas ikke selv udgav sine erindringer endside sine notesbøger imens han levede, er 'familie-venner-kolleger'-kategorien' en varieret blanding af kolleger, familie og fans. Disse 'semi-biografiske' kilder, beretter om forhold vedrørende Degas' livsforløb og familieforhold. Af udgivelser der omhandler Degas som person og hans levned som sådan, er hans brevveksling med både familier, venner og forretningsforbindelser central. Selvom denne udgivelse ikke indeholder den komplette samling af breve efterladt af Degas (i dag også på Bibliothèque Nationale i Paris), udgør de som det eneste, der kommer direkte fra Degas selv på skrift, en væsentlig kilde til viden om Degas.²⁹ En anden væsentlig kilde er desuden den dokumenterede og i sin helhed udgivne oversigt over Degas' personlige kunstsamling.³⁰

Den efterfølgende kunsthistoriske litteratur om Degas er omfangsrig. Særligt emner der kredser omkring det motiviske er populære og har været det siden Degas' egen tid.

2.3. Motiv, teknik og kronologi

Det måske mest intuitivt oplagte tematiske greb på Degas er at udvælge efter motivet. En af de vægtigste kategorier indenfor Degaslitteraturen den, der omhandler Pariseroperaen og balletdanserinden som motiv og samtidsfænomen, og den motiviske udvikling i Degas' arbejde, netop omkring dette motiv i sin egen ret. Et andet motiv Degas arbejdede med livet igennem var væddeløbshesten, den enkelte hest eller udsigten fra tilskuerpladserne på væddeløbsbanen i udkanten af Paris. Idet Degas ofte skildrer publikum til 'spektaklet', kan en stor del af disse billeder for så vidt kategoriseres ikke som motiver af heste eller væddeløb, men af samtiden, af det såkaldte 'vie moderne' i Paris i årene 1870erne til omkring århundredeskiftet. Som titlerne på udgivelserne angiver, er motiverne i litteraturen behandlet separat og som 'samtidsfænomen', når de indgår i sammenhænge, der vedrører Degas og samtiden, livet og udviklingen i Paris.

²⁸ Eksempelvis: 'Memories of Degas' (Moore 1918b); *Degas: L'art de notre temps* (Paul-André Lemoisne 1912); 'Degas' (Sickert November 1917); *Degas (1834-1917)* (Vollard 1924); *Souvenirs intimes* (Rouault 1927); 'Dernières notes sur Degas' (Guillemot 1924); *The Life and Work of Edgar Degas* (Bolivar Manson 1927); 'Deux heures avec Degas. Interview posthume' (Moreau-Nélaton 1931); 'Souvenirs sur Degas' (Jeanniot 1933a); *Souvenirs d'un marchand de tableaux* (Vollard 1937), *Degas: An Intimate Portrait*, (Vollard 1937), 'Degas, Danse, Dessin' (Valéry 1936), *Mon Oncle Degas* (Fevre 1949), *Degas parle* (Halévy 1960/1995), *My Friend Degas* (Halévy 1966). Desuden findes af nyere dato af denne 'kategori' af delvist biografiske, delvist dokumentariske udgivelser også titlerne *The Private Degas* (Thomson et al. 1987), *Degas: Pastels, Oil Sketches, Drawings* (Lieven 1985), *Degas by Himself* (Kendall 1987/2004), *Degas by Degas* (Barnes 1990).

²⁹ *Lettres de Degas*, Marcel Guérin, Paris 1945 (2. Udgave 1995) og udkommet på engelsk, oversat ved Margurite Kay, Oxford 1947.

³⁰ *The private Collection of Edgar Degas Degas* (Dumas et al 1997).

Foruden balancerende danserinder og nervøse væddeløbsheste, er Degas særligt produktiv indenfor afklædte damer eller nøgne kvinder, der er i færd med deres hygiejnerutine, deres *toilette*. Atter er motivet behandlet i litteraturen på mere end én måde, og indgår i dialoger og diskussioner omkring 'den nøgne model', ligeså vel som i kontekster der behandler emner som prostitution i Paris i samtiden, bordellerne og miljøet omkring dem.

Som en optælling i denne afhandling viser, er det sammen med balletdanserinder og væddeløbsheste, netop de afklædte kvinder, der er et af de absolut mest producerede motiver, der kommer ud af Degas' atelier.³¹ Her skal det imidlertid ikke handle om hvor meget Degas producerede, men det er interessant at bemærke, at kvantiteten ikke har spillet en afgørende rolle i analysen af Degas' værk. Forstået på den måde, at motiverne i sig selv har været anledning til opdelingerne, ikke hvordan eller af hvad de var produceret.

Eksempler på sådanne – og jeg nævner her titler i hovedteksten fordi disse netop er eksempler og ikke bare referencer – omfatter *Degas and the Nude* (Rey & Shackelford 2011), *Degas and the Dance* (De Vonyar og Kendall 2002), *Degas at the races* (Sutherland Boggs et al. 1998), *Degas and the Little Dancer* (Kendall 1998), *Degas landscapes*, (Kendall 1993), *Degas: Images of Women* (Kendall 1989) *Degas, The Nudes* (Thomson 1988), *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life* (Lipton 1987), *Degas, the Dancers* (Shackelford et al. 1984), *Portraits by Degas* (Sutherland Boggs 1962) samt *Degas Dancers* (Browse 1949).

Berømt for sin farvestrålende kompositioner i oliemaleri og i farvet pastelkridt, er Degas for nogle måske overraskende i sin konsistente arbejde med tegningen, som også er emne for en række udgivelser. 'Degas og grafik' udgør ligesom 'Degas og skulpturen' et lidt mindre udbredt emne indenfor den del af litteraturen der beskæftiger sig med Degas og hans teknik. Begge emner indgår ofte som en del af en afdækning indenfor 'det motiviske', det vil sige, at indenfor emnet 'ballet', anvendes skulpturer eller grafik, der forholder sig til det samme eller lignende motivtyper. En væsentlig del af litteraturen om Degas er altså som titlerne antyder struktureret omkring motiviske sammenfald.

Et andet gentagent tema i Degaslitteraturen, er det, der omhandler et afgrænset teknisk område, det vil sige eksempelvis enten pastel, tegning, typer grafik og skulptur. Her kan særligt nævnes *Edgar Degas' Sculpture* (Glover Lindsay et al. 2011), *Degas Sculptures: Catalogue Raisonné of the Bronzes* (2002), *Edgar Degas, The painter as printmaker* (Welsh et al. 1984), *Degas Pastels* (Maheux 1988), *Degas Pastels* (Sutherland Boggs et al. 1992), *Degas monotypes, Essay, catalogue & checklist* (Parry Janis 1977), *The Sculptures of Edgar Degas* (Millard 1976), *Pastels by Degas* (Cooper 1954), *Les Sculptures Inédits de Degas* (Borrel

³¹ Se graferne Fig. 48, Fig. 49

1949). Der er naturligvis altid undtagelser, og med Degaslitteraturen er det som om, at især grafikken de senere år har fået mere opmærksomhed i sin 'egen ret', som f.eks. senest i 2016 på en udstilling på MoMA om monotypien eller, som vi skal se, at grafikken i bred forstand er udgangspunktet for en samlet analyse af Degas' arbejdsproces som sådan. Under alle omstændigheder kan man ved et overblik over litteraturen drage konklusionen, at teknik, når denne er det strukturerende tema i litteraturen, uagtet om det er oliemaleri, pastelkridtstegninger, blyantstegninger, grafik eller de modellerede figurer i voks, der siden blev støbt i bronze af arvingerne efter kunstnerens død, som hovedregel bliver behandlet separat. Det vil sige, at den sjældent behandles i en optik, der tilgodeser det at perspektivere til andre teknikker.

Endelig, og for det tredje indgår Degas både i den overordnede fortælling om impressionismeudstillingerne, tiden de opstod i, og en række udgivelser om disse 'praktiske' forhold, der i sidste instans gjorde det muligt for samtidens kunstnere at udstille et andet sted end Salonen. Det er med god grund Degas indgår i denne fortælling, idet han er en af drivkræfterne bag den første af i alt otte impressionistudstillinger og derfor med rette bør indgå i denne kontekst. Der er tale om både et praktisk forhold – en udstillingsgruppe – og et kunstnerisk tilhørsforhold, som er med til at danne eller i hvert fald til en vis grad forme hans praksis. Kronologi spiller i denne sammenhæng en væsentlig rolle, idet forskningen afgrænser impressionismen til de år, hvori de otte udstillinger fandt sted, det vil sige 1874-1886. De af Degas' værker, der indgår i disse udstillinger samt den øvrige produktion i årene 1874-1886 er som oftest udgangspunktet for netop denne type af udgivelser, idet kategorien afgrænses i kraft af dette praktiske tilhørsforhold til impressionistgruppen.³²

Andre kronologiske temaer kategorier indenfor Degasforskningen, er den type der forholder sig til kunstnerens karriere i bred forstand. Hvor impressionistudstillingerne ligger nogenlunde i midten af Degas' livsforløb, findes der desuden en række udgivelser på hver side af midten, henholdsvis de 'tidlige år', hvor Degas rejste i Italien, og de sene år, hvor han er berømt for særligt at arbejde i pastel, modellere og for så vidt for ikke at tegne. Går man kronologisk til værks i Degas arbejde, vil den tidlige karriere især omhandle årene i Italien, hvor Degas havde familie, og årene op til disse rejser det vil sige omkring 1865-1869. Som en optælling viser, arbejder Degas livet igennem på en række motiver og med en række teknikker, parallelt, bliver værkerne skabt i hans atelier. De kronologiske kategorier bliver i lyset af denne viden gode redskaber til

³² Blandt de væsentligste udgivelser findes: *Degas: Origins of Impressionism* (Tinterow & Loyrette 1994); *Degas and New Orleans, A French Impressionist in America* (Feigenbaum 1999); *Impressions and Opinions* (Moore 1891); 'Degas et l'Impressionisme', (*Revue des deux Mondes* 1917).

at forstå, hvor Degas stilistisk starter, og hvordan de såkaldte formative kunstneriske år finder sted.³³

2.4. På vej mod tværgående tilgange

Når en meget stor del af litteraturen om Degas på den måde er struktureret efter specifikke temaer som enkelte motiver (danserinder), enkelte teknikker (skulpturerne) eller kronologisk (impressionismeudstillingerne), så efterlader det en undren: er der slet ikke noget, der samler denne væsentlige kunstproduktion på tværs af disse etablerede kategorier? Det er i den litteratur, der behandler tværgående aspekter af Degas' kunstneriske praksis, at denne analyse hører til og finder sine særlige inspirationskilder. Den oprindelige undren over de fastlagte kategoriske opdelinger er altså en central motivation for at undersøge med et mere holistisk blik, men lidt mere i dybden, eller mere teknisk. Det er derfor vigtigt at se på den litteratur, der beskriver forhold i Degas' arbejde, der vedrører hans praksis og hans fascination og brug af forskellige teknikker. Som litteraturoversigten ovenfor viser findes der en stor interesse for Degas' arbejde generelt, og der er også en etableret anerkendelse af hans teknik, i det omfang teknikken er bestemmende for et særligt udtryk eller en særlig visuel 'genkendelighed' af hans værker.

Så meget desto mere interessant er det, at litteraturen om selve frembringelsen – det vi kan kalde den kunstneriske praksis, der ligger til grund for dette 'genkendelige' visuelle Degas-udtryk – endnu i dag synes begrænset. Den litteratur, der her skal refereres til, handler ganske vist om det tekniske, men snarere end at forsøge at belyse dette ud fra en praktisk eller rationel tilgang, er det som om, at litteraturen i sig selv opretholder et ønske om, at fastholde en vis grad af 'mystik' eller i hvertfald levner plads til, at Degas' praksis ikke er sådan ligefrem at 'aflæse'. Titlerne alene afslører dette, i det de reflekterer på et ønske om, at aflure kunstnerens hemmeligheder, begyndende med Rouarts *Degas: À la recherche de sa technique* (1945). Denne monografi handler om Degas' teknik og brug af bindemiddel over gouache, pastel og oliefarve, om teknik anvendte i den trykte grafik og inkluderer også dele af kunstnerne produktion af tegninger. Theodore Reff lægger med titlen på sin opsamling af en række tværgående essays – *Degas: The Artist's Mind* (1976) – op til at kigge ind i hovedet på kunstneren.

På lignende vis vistes i 2004 på The National Gallery of Art i London en udstilling med overskriften *Art in the Making*, der tog sit udgangspunkt i tekniske undersøgelser af museets egen samling af Degasværker. Temaet omkring det uigennemsigtige i Degas' kunstneriske teknik har ikke forhindret, at kunstneren er blevet verdensberømt og fejret gennem en række store udstillinger, publikationer og for så vidt også på det internationale kunstmarked. Degas skulle angiveligt

³³ Eksempelvis *Edgar Degas and Naples* (Sutherland Boggs 1963); *Degas e l'Italia* (Loyrette 1984); *Degas beyond Impressionism* (Kendall 1996); *Degas: The Late Work* (Schwander 2012).

have ytret et ønske overfor Alexis Rouart – ”Je voudrais être illustre et inconnu”³⁴. Tilbage står den berømte kunstner med den ubekendte teknik og de genkendelige motiver, et image der synes at leve i bedste velgående, at dømme ud fra de seneste år udgivelser og ikke mindst store udstillinger baseret på Degas’ arbejde. I 2016/17 viste National Gallery of Victoria in Melbourne og Museum of Fine Arts i Houston udstillingen, *Degas: A New Vision*, MoMA viste i 2016 under titlen *A Strange New Beauty* et stort udvalg af Degas’ monotypier. Af tysksprogede udgivelser er seneste bidrag udstillingen *Degas Spätwerk* hos Fondation Beyeler (2012/13) og Kunsthalle Karlsruhes udstilling og katalog med titlen *Degas. Klassik und Experiment* ligeledes udgivet i 2012/13. I forbindelse med 100-året for kunstnerens død vistes i 2017 *Degas: A Passion for Perfection*, som åbnede i oktober 2017 på Fitzwilliam Museum, Cambridge og fra februar 2018 er udstillet på Denver Art Museum, med mere end 100 værker i en udstilling der i katalogets forord introducerer Degas som ’Master of Impressionism’. Netop Degas’ forhold til impressionistudstillingerne og hvordan dette er en langt fra entydig sag, var udgangspunktet for en publikation og en udstilling med titlen *Degas: un peintre impressioniste?* vist i 2015 på Musée des Impressionisme i Giverny.

Væsentlig for nærværende afhandlings opbygning og kunsthistoriske teoretiske apparat har især været den Degasforskning, amerikanske Theodore Reff igennem årene har udgivet.³⁵ Reff arbejder godt nok som så mange andre indenfor emneområder, der berører enten *motiviske*, *tekniske* eller *kronologiske* forhold. Men det særlige ved Reff er, at han i nogle tilfælde belyser *flere* af disse indenfor samme analyse. Reff praktiserer med andre ord det, jeg efterstræber, nemlig at åbne for at se sammenhænge på tværs af kunstnerens værk på én gang, fremfor at isolere analysen til enkeltaspekter.

Et eksempel på et særligt vigtigt Reff-værk er *Degas: Inside the Artist’s Mind*, der udkom ved Metropolitan Museum of Art, New York, i 1976. Bogen består af syv kapitler med titlerne; ’1. The Butterfly and the Old Ox’, 2. ”Three Great Draftsmen”, ’3. Pictures within Pictures’, ’4. The Artist and the Writer’, 5. “My Genre Painting”, 6. ‘To Make Sculpture Modern’, 7. ‘The Artist as Technician.’ Som titlerne antyder, er kapitlerne indenfor samme udgivelse varierede i deres

³⁴ Loyrette 1988, 126.

³⁵ Væsentlige kilder til afhandlingens tilgang findes i (ordnet kronologisk): Theodore Reff, ’Degas’s copies of older art’, *Burlington Magazine*, 55, no. 723 (June 1963), pp. 241-251; Theodore Reff, ’New light on Degas’s copies’ *Burlington Magazine*, 56, no. 723 (June 1964) pp. 250-259; Theodore Reff, Some unpublished letters of Degas’ *Art Bulletin*, 50, no. 1, (March 1968a) pp. 87-88; Theodore Reff, ’The Pictures within Degas’s pictures’, *Metropolitan Museum Journal* 1, (1968b), pp. 125-166; Theodore Reff, ’More unpublished letters by Degas’, *The Art Bulletin*, 51, no. 3 (September 1969), pp. 281-289; Theodore Reff, Degas and the literature of his time’, *Burlington Magazine*, 112, no. 811 (October 1970), pp. 580-589, 674-684; Theodore Reff, Further thoughts on Degas’s copies’, *Burlington Magazine*, 113, no. 822 (September 1971b) pp. 534-543; Theodore Reff, ’The Technical aspects of Degas’s art’, *Metropolitan Museum Journal*, 4, (1971b), pp. 141-166.

emnevalg og flere af dem baserede på Reffs tidligere udgivelser om Degas. Reff behandler biografisk materiale i kapitlerne 1, 2, beskriver konkrete (fysiske) kunstværker i kapitlerne 3, 5 og 6, sammenligner Degas med et udvalg af forfattere i tiden i kapitel 4 og slutter af i kapitel 7 med en analyse af Degas' tekniske eksperimenter, herunder hans arbejde med litografien og monotypien især.

I sin bog samler Reff en række forskellige emner eller aspekter af Degas' arbejde, spændende fra hans praksis til biografisk materiel, og han perspektiverer igennem udvalgte samtidige forfattere kunstneren til samtid. Reff begrænser sig ikke til en entydig analysemodel. Afgrænset af bogformatet, præsenteres hans ideer her som individuelle kapitler, men samlet set, gør bogen brug af et sammensat begrebsapparat. Reff italesætter ikke denne fremgangsmåde eksplicit – men resultatet er frugtbart. De varierende kapitler giver indblik i en række aspekter indenfor Degas' arbejde. Deres umiddelbart forskellige karakter til trods, formår de i forlængelse af hinanden at introducere ideen om, at vi kommer 'omkring' Degas' arbejde på en måde, der tilgodeser den mangfoldighed og den kompleksitet, der eksisterer i hans værk. Reff begrænser sig til udvalgte emner og værker, og hans analyse af Degas er langt fra udtømmende, forstået således, at der er mange kunstværker og mange fortolkningsmuligheder tilbage at afprøve på Degas' værk. Således er Reffs forskning fra midten af 1970'erne fortsat relevant og kan da også ses omsat i en række tiltag indenfor Degasforskningen.³⁶

Også med udgangspunkt i Degas' praksis, om end ikke båret frem af eksempler på arbejdet han har gjort i sine private skitsebøger, er to andre udgivelser af nyere dato. Begge disse udgivelser benytter sig af *formanalyse* i deres insisteren på at lade kunstværket selv agere udgangspunkt for deres forskning, men i begge tilfælde ikke som den *eneste* analysemodel der gøres brug af. Af netop denne årsag er begge udgivelser interessante at belyse i relation til nærværende afhandling og de ideer og begreber, der ligger til grund for de efterfølgende analyser.

Begge udgivelser kvalificerer sig ikke blot ved at være af nyere dato, men især ved også at insistere på at tage udgangspunkt i Degas' kunstneriske praksis og de

³⁶ I et nyere eksempel som også lader sig inspirere af Reffs tilgang og som forfølger ikke blot den tekniske, men også selve den kunstneriske kilde selv (i dette tilfælde Degas), er en udgivelse i 2013 ved Bibliothèque Nationale de France (BNF) i Paris. Her udstilledes Degas' skitsebøger, udfyldt i årene 1851-1886, i alt 38 notesbøger (*Carnets*) på tilsammen næsten 500 sider med tekst og skitser. Sammenligner man udgivelsen med foromtalte *The Notebooks of Edgar Degas* på to bind, udgivet i New York i 1985 (tidligere Oxford University Press 1976), med et materiale indsamlet af Theodore Reff, er den nyeste udgivelse i 2013 fra BnF langt fra fyldestgørende, men formålet her, er måske snarere at introducere Degas' notebøger, ikke gengive eller analysere dem i deres fulde omfang. Forfatterne Pascal Bonafaux tager udgangspunkt i skitserne gengivet i Degas' notebøger, og for så vidt er øvelsen her også formanalytisk. Bonafaux beskriver den aldrende Degas, hans forhold til husbestyrerinden Zoé Closier, som han (forfatteren) næsten fremlægger at det som om, han leder efter spor af, i de af kunstneren efterladte skitsebøger. Teksten har ikke videnskabelig karakter, men er 'essayistisk' i sin tilgang til emnet.

konkrete (fysiske) værker vi i dag har til rådighed – og begge insisterer, allerede i titlen, på at forfølge en 'åbenhed' i Degas praksis. Christian Berger sætter med sin *Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas* sig for at belyse Degas' kunstneriske metoder, ligeledes er dette tilfældet med Jonas Beyers *Zwischen Zeichnung und Druck. Edgar Degas und die Wiederentdeckung der Monotypie im 19. Jahrhundert* (begge 2014). Der er flere berøringsflader imellem de to udgivelser, som begge er afhandlinger oprindeligt indleveret ved FU Berlin og nu publiceret.

Beyer fremlægger en *formalistisk* analyse, hvori han sammenligner Degas' brug af fotografien med hans praksis omkring det at trykke grafik. Begge dele involverer 'tilfældet', argumenterer han, og finder visuelle ligheder på tværs af den 'moderne tekniske' brug af et kamera og Degas' måde at arbejde med det grafiske medie på. Beyer inkluderer udførlige beskrivelser af tryk-praksis på Degas' tid og nogle årtier før, han beskriver de kemiske forudsætninger for den variabilitet, vi ser i Degas' produktion og anvender den som argumentation for, at Degas bevidst arbejder med teknikker, der er relative, det vil sige, at han udnytter det tekniske 'tilfælde' til at frembringe monotypier, lithografier eller raderinger med 'motivisk ambivalens', dels hvad angår indhold (emne), dels når de motivisk befinder sig på grænsen mellem, hvad vi vil definere som 'figurativitet' eller 'abstraktion'. Den 'rigtige' balance mellem tilfælde og beherskelse, er for Beyer netop omstændighederne, eller den impuls, der skinner igennem f.eks. i Degas' såkaldte 'sene landskabsmonotypier'. En anden parallel mellem monotypien og fotografien trækker Beyer her, omkring det uskarpe og de stærke kontraster. Beyer argumenterer, som vi skal se i enighed med Christian Berger, at Degas har ønsket at holde den kunstneriske proces åben. Som et bidrag til den samlede Degas-forskning, tegner der sig et omrids, idet både Berger og Beyer sideløbende har arbejdet med denne idé (begge har i øvrigt læst min bog fra 2013 før disse udgivelser).

Beyer lægger i sin bog ud med et tilbageblik på monotypiens historie og argumenterer i lyset heraf for, at Degas' interesse for grafik og den tekniske proces i det at skabe grafiske værker, falder sammen med en bredere interesse i tiden eller ligefrem en 'genopdagelse' af diverse tryk-teknikker, og han foreslår desuden et slægtskab imellem Degas' grafiske udtryk og Rembrandts raderinger. Beyer vender herfra tilbage til fortællingen om fotografiens teknologi og introducerer Degas' pastelskraveringer som et afgørende teknisk led, i forståelsen af hvorfor de førnævnte 'sene landskabsmonotypier' netop ser ud, som de gør. Degas var på jagt efter teknisk-æstetiske tvetydigheder, lader Beyer skinne igennem, ligesom jeg, søger han at forene Degas' tekniske eksperimenter i atelieret, hans idealisering af fortidens mestre (her er Rembrandts raderinger anvendt som eksempel ovenfor, men andetsteds i sin bog omtaler Beyer de 'italienske mestre' og hans tegnestil med et talent for 'opportune muligheder', hos

Beyer eksemplificeret som fotografiens teknologi. Beyer begrænser sig ikke til 'teknikhistorie', men arbejder også med kontekst, som f.eks. miljøet omkring Pariserballetten og det 'leben' der angiveligt udspillede sig i kulisserne og et helt kapitel er tilegnet Degas' fremstillinger af scener angiveligt fra datiden bordeller. Det havde været interessant med en analyse fra Beyer, der diskuterede, hvorvidt der kan argumenteres for en sammenhæng mellem den uklarhed, hvormed motivet synes fremstillet, eller den ujævnhed farven er pålagt (s/h) – og så den type 'motiv' Degas her forfølger. Beyer slår tonen an til denne diskussion, men forfølger ikke emnet yderligere.³⁷ Beyer bemærker, at Degas i 'bordelscenerne' reflekterer over sin 'voyeuristiske position' gennem en fremstilling af disse scener, der illuderer den utilstrækkelighed, der følger med betragterpositionen.³⁸ Erindring som en del af den kreative proces er også et begreb, Beyer lægger frem i sin analyse af Degas' praksis. Han diskuterer, hvordan der igennem proces bliver overført en 'inderlighed', her anvender han atter de 'sene landskabsmonotypier' som sit eksempel.

Mellem monotypien og pastellen, argumenterer Beyer, eksisterer et arbejdsrum, der kan relateres til et andet arbejdsrum, nemlig det han hævdede eksisterede i Degas' praksis mellem tegning og tryk, 'zwischen Zeichnung und Druck'. Han fremhæver pastellen som en teknik, igennem hvilken Degas kan eksperimentere med undergrunden eller de nedre farvelag af en komposition, netop i pastellerne lader han ofte udvalgte farvelag fiksere og andre stå rå tilbage.³⁹ Beyer argumenterer for, at denne handling udføres bevidst af Degas med henblik på at holde værket åbent (bewusst offen hält) modsat afsluttet (abschliesst)⁴⁰, og således for, at Degas med vilje har medført komplikationer i tegneprocessen. Bayers analyse af Degas' arbejde rummer adskillige metodiske greb og blander disse undervejs.

Bergers bidrag fastholder 'gentagelse og eksperiment' ('Wiederholung und Experiment') som centralt princip for Degas' kunst, men ligesom Beyer anvender han flere forskellige typer af analyser i sit arbejde. Beyer diskuterer i sin forskning, hvordan Degas udforsker grafikmediet og analyserer dette på tværs af en række udvalgte eksempler, det vil sige, både forskellige typer af grafik-tekniske frembringelsesmetoder (lithografi, radering, monotypi), fotografien og gør det gennem en række eksempler på de forskellige motivtyper, Degas arbejder i; balletdanserinder, landskabsmonotypier og bordelscener osv. Hvor Beyer fokuserer på grafikkens historiske udvikling og fotografiet på Degas' tid, er Bergers udgivelse bygget op omkring to hovedafsnit, jf. bogens titel, med

³⁷ Om 'kulisselivet' i datidens pariseropera, se Beyer 2014, p. 176, om bordelscenerne se Beyer, 2014, p. 205-256, for Beyer's forslag om hvorvidt det 'enkle skildres med enkle midler', se Beyer 2014, p. 136.

³⁸ Beyer 2014, p. 215.

³⁹ Beyer, 2014, p. 323.

⁴⁰ ibid. p. 309.

overskrifterne; *I. Dimensionen der Wiederholung bei Degas* og *II. Degas' Kunst als Experiment*. Bogens første del beskæftiger sig med det motiviske, og hvordan Degas ofte skildrer motiver af stor lighed. Berger opdeler værkerne i tre hovedkategorier og analyserer disse en efter en under afsnittene, 'Scene-og orkestermalerier', 'danseundervisning' og 'billedpar'.⁴¹ Derefter følger en analyse i kapitlet *Wiederholung als Neubearbeitungen*, der undersøger Degas' arbejdsproces og gennem en række værkeksampler analyserer, hvordan han ofte insisterer på at lade ændringer i overfladen indgå som en synlig eller integreret del af det visuelle udtryk.⁴² Sidste afsnit i første del af Bergers bog omhandler gentagelsen af motiver på tværs af forskellige typer teknikker, hvor Berger argumenterer for sammenhæng mellem forskellige typer teknik, en samhørighed på tværs af materialer der er opretholdt af motiviske ligheder.⁴³

Anden del af Bergers bog med overskriften *Degas' Kunst als Experiment*, beskæftiger sig med et bredere udvalg af Degas' arbejde og indeholder både et afsnit om Degas' deltagelse i impressionistudstillingerne 1874-1886 (ikke en komplet oversigt, men enkelte nedslag), Degas' relation og formalistiske arv fra 'gamle mestre', et afsnit om kunstnerens arbejde på papir, herunder pastelteknik og blandede medier anvendt på papir og slutteligt et afsnit om Degas' arbejde med at 'multiplicere' det enkelte værk, om hvordan den tekniske proces omkring det at skabe grafiske værker tillader kunstneren (nemmere) at skabe flere varianter af det samme værk, eller som Berger kalder det "Kollaboration und Transformation in der Druckgrafik".⁴⁴ På linje med Beyer baserer Berger sine analyser på en kombination af formanlyse og materiale fra Degas' (umiddelbare) samtid, der omhandler teknologiske opfindelser og ideer om dette.

Begge bidrag drager således stor nytte af at kombinere kunst og naturvidenskab, når de perspektiverer Degas' kunst til fotografiets historie, trykkemetoder der er tilgængelige eller den kemiske sammensætning af blækket i Degas' værker (Beyer), eller når Berger i sin analyse af begreberne 'Wiederholung', 'Experiment', ender med en konklusion af, at de kunstneriske muligheder i Degas' tid opstår som følge af en teknisk-industriel udvikling. Han slutter af med et afsnit der bærer overskriften 'Wiederholung und Eksperiment als Transformationen künstlerischer Praxis', hvori han argumenterer for Degas som en kunstner der formår at udnytte de forhåndenværende tekniske opfindelser til at videreudvikle både sin egen praksis og sit kunstneriske udtryk voldsomt. Berger argumenterer for, at Degas gennem en (fysisk) håndtering af selve materialet og qua de nye praktiske muligheder for at optimere eller udvikle gennem kvantitet,

⁴¹ *ibid.*, pp. 18-27.

⁴² Berger, 2014, pp. 36-37.

⁴³ *Ibid.*, pp. 55-65.

⁴⁴ For Berger om Degas og de 'gamle mestre' se Berger side 101-106, for Berger om Degas' arbejde på papir se Berger side 106-112, for afsnittet om grafik og hvordan denne teknik gør det muligt for kunstnerne at producere flere udgaver af det samme værk, se Berger side 112-117.

skaber et kunstnerisk spillerum ('Spielraum'), der rummer udtømmelige kunstneriske muligheder.⁴⁵

Både Beyer og Berger insisterer på, at Degas' kunst kan betragtes som 'åben', eller sagt med andre ord, de lægger begge op til en forståelse af den kunstneriske *praksis* som direkte forbundet til den kunstneriske *metode*. Både Reffs, Beyers og Bergers forskning rummer dermed elementer, der inspirerer denne afhandlings tilgang.

2.5. Med teknisk kunsthistorie på tværs af motiv, teknik, kronologi

I sommeren 2016 var det en stor nyhed i Degas-forskningsmiljøet, at en australsk forsker ved brug af røntgenstråler opdagede endnu en figur under et portrætmaleri af en kvinde malet af Degas.⁴⁶ Sjældent har Degas' arbejdsproces været så tydelig, og nyhedens interesse understregede potentialet i at anvende moderne tekniske metoder til at undersøge de kunstværkerne for spor af skabelsesprocessen. De senere år er termen 'teknisk kunsthistorie' ofte anvendt som beskrivende netop forskning der tager udgangspunkt i resultater opnået gennem tekniske analyser foretaget af konserveringsuddannede indenfor f.eks. maleri, skulptur eller arbejder på papir. Teknisk kunsthistorie er nu mere udbredt og udbydes som metodefag under kunsthistorie på nogle universiteter, ligesom der afholdes videnskabelige konferencer i området, der repræsenterer både kunsthistorikere, konservatorer og i nogle tilfælde forskere med naturvidenskabelig baggrund som kemi.⁴⁷ Som antydnet i afhandlingens titel, er det ambitionen at tage udgangspunkt i de konkrete (fysiske) værker skabt af Degas. Dette er hovedårsagen til min inddragelse af tekniske rapporter udfærdiget i samarbejde med kolleger indenfor konservering. Materialet søges integreret i en kunsthistorisk analyse af Degas' produktion og praksis, med det ønske at skabe et bedre sprog for en *metode*, der rummer elementer fra en række disciplinære områder; biografisk analyse, formalistisk analyse og den gren af kunsthistorien der i dag kaldes teknisk kunsthistorie.

Hverken Reff, Beyer eller Berger beskriver Degas' praksis i voks eller sætter denne i kontekst med øvrige teknikker som pastel, tegning og oliemaleri, (selvom de dog alle tre bruger relativt meget plads på at analysere og diskutere Degas' største voksfigur *Danserinde, fjorten år*, som han viste ved den sjette

⁴⁵ Se Berger, 2014, p. 143.

⁴⁶ (David Thurrowgood o. a. A Hidden Portrait by Edgar Degas, i: *Scientific Reports*, 4. August 2016, udgivet under rapportreference nummer 10.1038/srep29594).

⁴⁷ F. eks. The University of Amsterdam og The University of Glasgow. For kommende konferencer se f.eks. AiA Workgroup Technical Art History, se authenticationinart.org og herhjemme konferencen 'Technical Art History Conference' arrangeret af Organisationen Danske Museer d. 21-22 juni 2018, se dkmuseer.dk. Dr. Cathrine Patterson, ansat ved Getty Center i Los Angeles er et eksempel på en kemiker der er ansat til at arbejde med malerier og konserveringsproblemer. Hun er ansat ved the Getty Conservation Institute i afdelingen Science Staff. Se www.getty.edu.

Impressionistudstilling i 1881) og de inkluderer heller ikke i deres analyser brugen af teknisk-videnskabeligt materiale. I denne henseende lægger afhandlingen sig derfor i stedet op ad eksempler begået af kunsthistorikere, en kombination af kunsthistorikere og malerikonservatorer. Udgivelsen fra National Gallery i London i 2004 med titlen *Art in the Making* er et eksempel herpå. Ikke før udstillingen af samme navn, var den tekniske dokumentation anvendt direkte som forskningsgrundlag for en kunsthistorisk udgivelse. Den systematiske anvendelse af konserveringstekniske resultater, herunder optagelser af malerier foretaget med røntgenstråler og desuden infrarød belysning, blev udgangspunktet for en række diskussioner omkring arbejdsprocesser i Degas atelier og som et resultat heraf, om dateringer, idet forskerne i nogle tilfælde i kunne lokalisere skjulte motiver eller en række kompositionselementer, der kunne ligne et motiv, i maleriers nedre malelag.⁴⁸

2.6. Afhandlingens opdeling

Det er afhandlingens ambition at identificere og undersøge eksempler på en række overordnede sammenhænge i Degas' arbejde som eksisterer på tværs af hans praksis og hans værk. Afhandlingen falder derfor i to dele med overskrifterne Del. 1 *Praksis* og del 2. *Værk*. På tværs af de to dele, benytter afhandlingen en række foranalyser og inddrager teknisk-videnskabeligt materiale til at perspektivere disse med. Undervejs trækkes desuden på en række biografiske kilder – samtidiges nedskrevne erindringer, citater fra kunstneren selv, og udvalgte eksempler på samtidig kunstkritik – med henblik på at etablere en bredere forståelsesramme for Degas' praksis og værk. De disciplinære redskaber anvendt nedenfor er udvalgt og anvendt ud fra en optik om, at kun igennem en kombineret eller sammensat metodisk tilgang, kan vi komme omkring de elementer af Degas' arbejde, der lader os opdage og etablere den sammenhængen eller synergi, der foreslås at eksistere i forholdet mellem Degas' praksis og Degas' værk.

Afhandlingens første del bærer titlen *Praksis* og har ambitionen at undersøge og fremlægge en række forhold, der er afgørende for vores forståelse af Degas' praksis i bred forstand. 'Praksis' er anvendt som en samlet betegnelse for en række ydre forhold såvel som for en række praktiske forhold i Degas' atelier. Degas' praksis er sammensat af en række elementer af både direkte og indirekte karakter, en række forhold, som vi kan se påvirker hans produktion karrieren igennem. Afhandlingens Del 1 omhandler Degas' praksis som den folder sig ud omkring tegnekunsten – særligt som praktiseret af Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Eugène Delacroix (1798-1863) og den samtidige Honoré Daumier (1808-1879). Degas' arbejde perspektiveres og analyseres i relation til samtidsfænomener som impressionisme, *plein-air* maleri, karikatur og frenologi.

⁴⁸ Bomford; Herring; Kirby; Riopelle; Ashok, National Gallery, 2004.

Degas' praksis udvikler sig over tegnekunsten, og værkeksempler som skulpturen *Danserinde, fjorten år* etableres her som bud på en radikaliserende over arven fra de 'gamle mestre', og et bud på en kunst uden direkte gengivelse af en erfaret virkelighed. I voks formår Degas allerede i 1881 at formulere et værk, der udfordrer vores forestilling om forholdet mellem kunst og karikatur og kunst og (erfaret) virkelighed.

Del 1 analyserer derfor hvordan karikaturens eksempel er medvirkende til at Degas i sin praksis formår at udforske eller i hvertfald arbejde ubundet med kunstens forhold til den erfarede virkelighed. På tværs af motiviske, tekniske, og kronologiske forhold, skaber han kunst udfra et parameter om, at dens primære rolle ikke er at gengive den erfarede virkelighed. Første del af afhandlingen om Degas' praksis rundes af med en diskussion af den åbne proces og Degas' genbrug af egne værker. Gennem tekniske undersøgelser demonstreres synergi mellem maleri og tegning, som det for eksempel kan ses i maleriet *Danseøvelser i foyeren*, et værk Degas arbejdede på i tre årtier.

Del 2 bærer overskriften *Værk*. Værk er her anvendt som en samlende betegnelse på den samlede konkrete produktion, og selve frembringelsen af det individuelle kunstværk, i hænderne på Degas. Del 2 fokuserer på Degas' forhold til voks og hvordan hans værkproduktion i dette materiale kan relateres til en konkrete eksempler han ser udenfor Paris, nemlig i Firenze. Italienske eksempler på anvendelse af voks i generationer før Degas, samt Degas' egne eksperimenter i atelieret i dette materiale, danner i del 2 rammen for en række teknisk-videnskabelige undersøgelser af konkrete voksfigurer.

Voks er ofte anvendt og i kunsthistorien beskrevet som et skitsemateriale eller materiale anvendt i stadierne forud for en given produktion i måske bronze, marmor eller anden mere fysisk solidt materiale. Også i beskrivelsen af Degas' brug af voks, er dette tilfældet, i det idet hans arbejde i voks netop anses for at være forberedende arbejde til den øvrige produktion. Når vi skal se på voks alligevel, er det for at afdække og dokumentere omfanget og betydningen af denne produktion for Degas' arbejde. Degas arbejder meget i voks. Hvis man tæller alle figurer, der er overlevet ham (men ikke overlevede støbeprocessen til bronze) er det hen ved 150 stykker. I den etablerede kunsthistorie behandles disse voksfigurer fra Degas' atelier oftest ud fra deres tekniske egenskaber: de tilskrives en sekundær rolle, ikke fordi de som figurer er banale, men alene fordi de er udført i voks. Men skal voksfigurerne inkluderes i fortællingen om Degas må vi starte med at revidere vores opfattelse af voks som et materiale, der alene har funktion som et midlertidigt redskab. Gennem eksempler på voksens position og analyse i kunsthistorien ved Giorgio Vasari (1511-1574), Julius von Schlosser (1866-1838), Erwin Panofsky (1892-1968) og E. H. Gombrich (1909-2001) analyseres, hvordan voks konsekvent er behandlet som et sekundært, mindre ædelt materiale i den etablerede kunsthistorie. Degas arbejder med voks i

størstedelen af sin karriere, og nye tekniske undersøgelser gør det muligt at dokumentere sammensætningen af disse voksfigurer. I alt 74 voksfigurer findes i dag fra Degas' hånd. Gennem en række konkrete eksempler rekonstrueres i denne del af afhandlingen Degas' arbejde med voks, herunder hans sirlige bearbejdning af figurernes indmad og overflade. Degas' praksis i voks perspektiveres til samtidens forventning og diskussion om skulpturen, herunder Auguste Rodins (1840-1917) eksempel og Charles Baudelaires (1821-1867) kritik af samtidens skulptur som kedelig. Degas arbejder i atelieret med et skulpturformat, der er lille og i et materiale, der er midlertidigt. Perspektiveret til tidens forventning om monumentale skulpturer udført i holdbare materialer som marmor eller bronze, fremstår de modellerede figurer i voks som værker uden lige i tiden. Den historiske brug af voks som materiale ridses derfor kort op og anvendes som perspektiv til den måde, hvorpå Degas arbejder i materialet, herunder atter forholdet mellem natur og kunst, mellem virkelighed og praksis.

Arabesken fremhæves her som eksempel på et værk, hvis fysiske sammensætning og idelogiske udgangspunkt langt overstiger den erfarede virkelighed, et eksempel der kan anvendes til at diskutere den måde Degas i sin kunst synes at manipulere med både tid og bevægelse. Den måde, Degas anvender voksen på og især ikke anvender det, demonstrerer ham som en kunstner af både fortid, nutid og fremtid. I det lys udgør voks og Degas tilsammen en interessant undtagelse fra den etablerede fortælling om voksens rolle i kunstens historie. I Degas' hænder udfordrer voksproduktionen fastlagte antagelser, og voksen er derfor en oplagt katalysator for en ny måde at betragte Degas' arbejde på.

Del 2 består endelig af en række analyser af Degas' værk, der søger at etablere en fortælling om sammenhængen mellem produktionen af todimensionelle værker og tredimensionelle værker og foreslår et formelt afhængighedsforhold her. Degas arbejder foruden i voks også i oliemaleri, i pastel og i en række grafiske materialer. Afhandlingens del 2 søger at fremlægge eksempler på, hvordan de individuelle værkers tekniske frembringelse og endelige udtryk låner hinanden udsagnskraft. Det undersøges gennem en række værkeksampler hvordan Degas opnår en teknisk fleksibilitet på tværs af forskellige teknikker, og måske ligefrem kan siges at opnå et formsprog uafhængig af teknikker, en slags formel synergi, hvis udtryk kan eksistere på tværs af motiviske, tekniske og kronologiske forhold. I Degas' værk, det individuelle såvel som det samlede værk, eksisterer der en række eksempler på, hvordan udtryk og teknik synes at smelte visuelt så meget sammen, at det bliver vanskeligt at skelne imellem den kunstneriske frembringelsesproces (praksis) og det færdige resultat (værk).

Analysen er dermed forsøgt tilrettelagt på en måde der har direkte afsæt i selve kunstværket for at skrive kunsthistorie på en måde, der giver rum til både den kunstneriske vision og kunstværket som fysisk genstand med henblik på at

etablere en bedre forståelse af hvordan praksis og kunstværk mødes i Degas' atelier.

Del 1. Praksis

3. Tegnekunsten

Tegnekunsten spiller en afgørende rolle i Degas' arbejde, både som teknisk redskab og som kvalitetsparameter for hans kunst. Han dyrker fortidens tegnekunst, tegner selv karrieren igennem også efter andres værker og omgiver sig med en privatsamling der indeholder store mængder arbejde på papir.

Degas' egen praksis var funderet i tegnekunsten, hans egen og de andres. Linjen er hans redskab og en nødvendighed for hans praksis. Degas' ven, Walter Richard Sickert (1860-1942) erindrer om forholdet, om den stædige aldrende kunstner, hvis behov for at arbejde er langt fra aftagende. Degas taler om sit arbejde som sin eneste glæde, og om at kravle op i atelieret og arbejde lidt inden han skal dø. ”Når jeg endelig har fat i linjen, holder jeg den fast. Jeg slipper den ikke igen”.⁴⁹

Degas fastholder linjen og tegningen som sit redskab, i sit hoved og i sin praksis. Alligevel er det en berømt anekdote og forklaringsmodel på hans senere værker, at han mister synet og derfor må opgive tegningen. Som diskuteret ovenfor er også Degas' voksfigurer i lang tid blevet betragtet som resultatet af en øjensygdom, forstået således at Degas, fordi han ikke kunne se nok til at kontrollere sin streg i maleri, pastel og tegning, begyndte at modellere og på den måde tilegne sig former, han kunne gengive på fladen. Voksfigurerne er dokumenteret til at være en praksis, Degas påbegyndte allerede i 1859, det vil sige ganske tidligt i sin karriere og man kan argumentere for, at de to tekniske udtryk er stærkt forbundne.⁵⁰

I tiden, eller i erindringer nedskrevet om den, fremstår Degas ofte som en kunstner med stærke holdninger til kunstens tekniske ophav. Han favoriserer tegnekunsten og den praksis hvormed den er forbundet, søger at præcisere sin tegnestil, gennem træning. Paul Valéry (1871-1945) erindrer om Degas: ”Fra ark til ark, kopi til kopi, vedbliver han at revidere sin tegning, dybere og dybere, han strammer den til og lukker den.”⁵¹

I et brev fra 1858 konkluderer Degas' far med stor tilfredshed, at hans søn nu var frigjort fra den ”svage og trivielle flandrinske, lamothianske stil.”⁵² I samme brev opmuntrer han sønnen og beskriver, hvordan Degas' kunst er stærkt forbedret:

⁴⁹ ”une fois que j'ai une ligne, je la tiens. Je ne la lâche plus”. Robins, 2000, p. 416. Og om sygdommen, der kommer og går, se Kendall, 1988, pp. 180-197.

⁵⁰ Dele af denne diskussion har jeg publiceret i artiklen 'Degas' metode, in Clausen Pedersen, *Degas' Metode*, pp. 17-41.

⁵¹ Matthews, 1958-75, vol. XII, p. 38.

⁵² « [JJ] 'ai été très satisfait et je puis te le dire tu as fait un immense pas dans l'art; ton dessin est fort, le ton de ta couleur est juste. Tu es débarrassé de ce flasque et trivial dessin Flandrinien, Lamothien et de cette couleur terne grise...Tu n'as plus à tourmenter, mon cher Edgar. Tu es dans une excellente voie », Brev fra Degas' fader, Auguste Degas, 11. November 1858. (Lemoisne; Brame; Reff, 1984, vol. 4, p.32)

”din tegning er stærk, tonerne i dine farver er præcise”⁵³. Selv refererer Degas ofte til den italienske tid som den ”mest ekstraordinære periode i mit liv (...) Jeg skrev intet, jeg tegnede.”⁵⁴ Tilbage i Paris, havde Degas, ifølge han nevø Jeanne Fevres erindringer, tegninger han havde udført i Italien, hængende fremme i atelieret – og det i adskillige år efter sin hjemkomst i 1860.⁵⁵ Et af de store kunstneriske talenter i tiden, som Degas kan have fundet inspiration i og måske spejlet sin italienske tegneerfaring i, er – som vi straks skal se nærmere på – kunstneren Ingres’ eksempel.⁵⁶

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) og Eugène Delacroix (1798-1863) er to navne der ofte anvendes som hjørnesten i forklaringsmodeller omkring maleriet i det 19. Århundrede.⁵⁷ Degas, som vi skal se, fremhæver ofte selv Ingres som en kunstner, hvis udtryk og hvis tegntekniske kunne, han beundrer. Men som vi også skal se, nærer Degas en stor beundring for eksemplet Delacroix, hvorfor vi ikke her skal forfølge deres forskelligheder, men prøve at forstå, hvordan de hver især indgår i ’ligningen’ omkring Degas’ kunst og hvordan den bliver skabt. I tiden kritik og i megen efterfølgende litteratur om de to kunstnere, sættes Ingres og Delacroix ofte op som to kunstnere der repræsenterer noget forskelligt, næsten modsatrettet; Ingres præsenteres ofte som repræsentant for den akademiske kunst og Delacroix som opponenteren, der bevidst modarbejdede de institutionaliserede fremgangsmåder i en stilistisk disput, der voldsomt forenklet, ekkede det 17. århundredes opdeling af kunstnerne på Akademiet i henholdsvis ’poussinistes’ og ’rubénistes’ i forhold til diskussionen om ’farve’ versus ’tegning’.⁵⁸

For at forstå Degas’ forhold til tegnekunsten, repræsenteret gennem Ingres’ eksempel og årene tilbragt i Italien, er det nødvendigt at inkludere Delacroix og

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ « Plus tard, Degas dira à Valernes: ‘Ce fut l’époque la plus extraordinaire de ma vie; en dehors de quelques mots jetés sur le papier pour donner de mes nouvelles aux miens, je n’ai rien écrit. Je dessinais’. Degas citeret i Jeanne Fevre, *Mon Oncle Degas. Souvenir et documents inédit recueillis et publiés par Pierre Borel* (Génève: Pierre Cailler, 1949, p. 40).

⁵⁵ ‘Dans son atelier, on pouvait voir, sur les murs, de souvenirs de ses séjours Italiens: dessins, croquis, esquisses d’après les grand maîtres, qui ornent les églises, les palais et les musées de là-bas’. (Fevre, 1949, p. 33).

⁵⁶ Ingres idealiserede den italienske tegnestil og tilbragte selv tid med at kopiere dem i Italien. (Charpentier, 1878, pp. 17-18.)

⁵⁷ Dele af teksten i dette afsnit er genbrug fra tidligere udgivet materiale, se Line Clausen Pedersen, *Degas’ Metode* 2013, p. 20-22

For mere om dette forhold og Akademiets historie, se for eksempel André Fontaine, *Les doctrines d’art en France; peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot; ouvrage illustré de 12 planches hors texte* (Paris: H. Laurens, 1909), p. 120, og Anthony F. Blunt, *Art and Architecture in France 1500-1700*, (Baltimore: Penguin Books, 1953), p. 257. For en nyere perspektivering se House, *Impressionism: Paint and Politics*, p. 146.

⁵⁸ For mere om dette forhold og Akademiets historie, se for eksempel André Fontaine, *Les doctrines d’art en France; peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot; ouvrage illustré de 12 planches hors texte* (Paris: H. Laurens, 1909), p. 120, og Anthony F. Blunt, *Art and Architecture in France 1500-1700*, (Baltimore: Penguin Books, 1953), p. 257. For en nyere perspektivering se House, *Impressionism: Paint and Politics*, p. 146.

den massive rolle, hans eksempel og hans idéer omkring farvelære repræsenterer i tiden. Receptionen af Delacroix er ofte opstillet som Ingres' modsætning som den radikale maler, der blæser på enhver form for akademisk træning. Teknisk repræsenterer Delacroix det nye tidssvarende eksempel, og Ingres sættes i kategorien som den 'neoklassiske' kunstner, der efterligner fortidens rene udtryk. Miljøet er dog langt fra så sort/hvidt, og den tekniske kløft mellem Delacroix og Ingres ikke altid åbenlys. Således tager Delacroix i sin argumentation om farvens betydning udgangspunkt i tegningens funktion som grundlaget for det akademiske maleri. I et brev fra 1862 til kunsthistorikeren og kritikeren Ernest Chesneau (1833-1890) plæderer han for en bedre behandling af tegneren Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845): '(han) er ikke nogen karikaturmager, han er en gigant. Han har malet med en blyant; nu til dags har penslen sjældent succes med ved alle palettens ressourcer at gengive tableaux med passion (...).⁵⁹

Delacroix' dagsorden er at relancere farven som bærende element i en komposition, men som citatet demonstrerer, anerkender han fortsat tegningens oprindelige funktion og placering i kunstpraksis. Det ene udelukker ikke det andet, blot omformulerer Delacroix måden, komponenterne sammensættes på.⁶⁰ Delacroix' synspunkt inkluderer elegant muligheden for, at den kunstneriske arv integreres i praksis, omend den ikke idealiseres entydigt. På tilsvarende vis demonstrerer en af tidens vigtigste kunstkritikere Octave Mirbeau (1848-1917), i sin lovprisning af Ingres, at stilistiske tilhørsforhold er relative, og vigtigere endnu, at relativiteten i sig selv er en kvalitet:

Denne komplette kolorist var den første til at lægge den formel frem, der i dag er kendt som impressionisme, ved at sige til sine elever: 'Observér med nøjagtighed.

⁵⁹ « Ce n'est pas un caricaturiste, c'est un homme énorme: il a peint avec le crayon; maintenant au contraire le pinceau arrive rarement, avec toutes les ressources de la palette, à passionner les tableaux d'une génération peu portée aux grands effets de la peinture et qui en supprime ainsi les principales difficultés ». (Burty, 1878, pp. 358-359)

⁶⁰ 'Den bedste lærer kan ikke andet end at placere sin elev foran en model og bede ham om at kopiere modellen, det bedste han kan'. Ulig skulpturen, som 'gengiver et objekt, som det er', gengiver tegningen objektet, som det 'fremstår'. Derfor er tegningen en opgave for både 'tegner og maler', argumenterer Delacroix. 'Mais comment apprendre à dessiner? [...] Où prendre le temps nécessaire à ce long apprentissage du dessin dans lequel les plus grands maîtres ont consumé leur vie entière, et cela dans l'absence de toute méthode? Il n'en existe réellement aucune pour apprendre le dessin [...] Le maître le meilleur, sera celui qui laissera de côté toutes ses vaines pratiques dont la routine a fait une habitude, ce maître-là ne pourra que placer devant les de son élève un modèle en lui disant de le copier comme il peut. [...] En effet, dessiner n'est pas reproduire un objet tel qu'il est, ceci est la besogne du sculpteur, mais tel qu'il paraît, et ceci est celle du dessinateur et du peintre; ce dernier achève, au moyen de la dégradation des teintes, ce que l'autre a commencé au moyen de la juste disposition des lignes; c'est la perspective, en un mot, qu'il faut mettre, non pas dans l'esprit, mais dans l'oeil de l'élève. [...] Que'est-ce en définitive que la peinture dans sa définition la plus littérale? L'imitation de la saillie sur une surface plane. Avant de faire de la poésie avec la peinture, il faut avoir appris à faire venir les objets en avant; il a fallu des siècles pour en arriver là. On a commencé par un trait sec et aride, on a fini par les merveilles de Rubens et du Titien, dans lesquels les parties saillantes comme les simples contours, prononcés chacun dans la mesure convenable, sont arrivés à cacher l'art tout-à-fait à force d'art [...]'; (Delacroix, 1850, pp. 1142-1143).

Min sorte hat er ikke sort'. Ja, Ingres var farven, ligesom han var tegningen. Han gav farven den harmoni, den manglede.⁶¹

I sin bredt distribuerede *Grammaire des arts du Dessin* fra 1867 diskuterer teoretikeren Charles Blanc (1813-1882) også fleksibiliteten mellem 'tekniskformelle' tilhørsforhold, når han opfordrer kunstnerne til i deres praksis at udnytte potentialet, der ligger i at blande forskellige teknikker. Omend han anvender en retorik, der anser linjen for at være maskulin og farven for at være feminin, og derved demonstrerer et ideologisk udgangspunkt, der ekkoer renæssancen.⁶² I maleriet ifølge Blanc holder farven en essentiel position, selv når den anvendes sekundært: "Det er nødvendigt at forene linje og farve for at skabe et maleri, ligesom foreningen af mand og kvinde er nødvendig for menneskeheden, men tegning må vedblive at dominere over farven"⁶³. Blanc genbruger renæssancens vision om tegningens værdi, men argumenterer også for vigtigheden af synergien mellem farven og linjen som afgørende for, at der kan være et maleri overhovedet.⁶⁴

3.2. Degas' kunstneriske træning i de 'formative' år

Degas' 'formative' år er som de fleste yngre kunstners fyldt med øvelser over andres kunst, men i Degas' tilfælde fastholdes dette forhold af ham selv livet igennem, og vedbliver at være en ressource han trækker på, endda i de sene år hvor det æstetiske udtryk måske kan synes langt fra det sirlige arbejde af italienske mestre eller Ingres, som han ofte fremhæver. Søn af en relativt

⁶¹ 'Ingres bragte tegningen tilbage fra linjens generelle abstraktion', fordi han havde, som Mirbeau siger, 'evnen til at skelne mellem hvilke linjer, der 'fortolker, oversætter både naturens sandhed og dens ånd', 'Ce coloriste complet à été le premier à nous donner les formules de ce que l'on appelle aujourd'hui l'impressionisme, en disant à ses élèves: 'Regardez-bien. Mon chapeau n'est pas noir'. Oui, Ingres à été la couleur, comme il à été le dessin. Il a donné à la couleur l'harmonie qu'il fallait, et il a ramené le dessin à l'abstraction générale de la ligne. L'élégance, - je ne dis pas le joli, - l'élégance de la forme et de la ligne existe partout dans la nature [...]; il faut l'en dégager, non pas en copier servilement, comme font les naturalistes, mais en cherchant à abstraire des lignes celles qui interprètent, qui traduisent la nature et dans sa vérité et dans son esprit. C'est tout le génie! Et M. Ingres avait tout ce génie'. (Mirbeau, 1922, pp. 45-46).

⁶² 'Le dessin est le sexe masculine de l'art; la couleur en est le sexe feminine', (Blanc, 1886, p. 21).

⁶³ 'En peinture, c'est autre chose. La couleur y est essentielle, bien qu'elle occupe le second rang. L'union du dessin et de la couleur, est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité; mais il faut que le dessin conserve sa preponderance sur la couleur. S'il en est autrement la peinture court à sa ruine; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève'. (Ibid., p. 22).

⁶⁴ 'Un autre erreur du meme philosophe consiste à dire que la couleur est un don plus rare que le dessin, et que la couleur ne s'apprend point. Si nous jetons un coup d'œil sur l'histoire de la peinture, nous y compterons, parmi les maîtres de premier ordre, d'une part, très-peu d'excellents dessinateurs, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël; d'autres part, au moins autant de coloristes excellents, le Corrège, Titien, Paul Véronèse, Rubens, et nous verrons l'école vénitienne enseigner et transmettre, durant des siècles, les prétendus secrets de la couleur. Non, le couleur n'est pas plus rare que le dessin, mais elle joue dans l'art le rôle feminine, le rôle du sentiment; soumise au dessin comme le sentiment doit être soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l'expression et de la grace'. (ibid., p. 23).

succesfuld bankier modtog Degas sit baccalaureate fra det fornemme lycée Louis-le-Grand in 1853, og allerede her modtog han timer i akademisk tegning og havde derfor adgang som kopist til Cabinet des Estampes på Louvre.⁶⁵ Degas' arbejde fra de tidlige år i Louvres sale er dokumenteret i hans notesbøger, og ved siden af hans mange versioner af renæssancemaleri og grafik indeholder notesbogen fra 1853 også noter omkring 1500-tals maleren og tegneren per excellence Jean Cousins *Art de dessiner*.⁶⁶ Disse mindre tegninger demonstrerer en række forskellige typer tegning, alt sammen kopier, og af Degas udført på måder, der efterligner originalværkets stil. Konturlinjer, skraveringsteknikker og mekaniske linjer kopieret efter italienske tryk til blødere, mere delikate linjer efter Leonardo da Vincis malerier, også udstillet på Louvre.⁶⁷

Notesbøgerne fra denne periode af Degas' forløb udgør et godt indblik i, hvordan Degas udvikler sit håndværk, idet de tilbyder et kronologisk kompendium over hans tegnestil, men måske mere interessant et indblik i det tekniske talent og særligt interessen for variation i udtryk gennem linjen, han allerede som ganske ung kunstner efterstræber.⁶⁸ I 1854 begyndte Degas som nævnt at komme i atelieret hos den etablerede akademiske kunstner Louis Lamothe (1822-1869). Lamothe var elev af Ingres og af nær kollega med endnu en anden Ingres 'følger' Hippolyte Flandrin (1809-1864).⁶⁹ Både Lamothe og Flandrin var involveret i den såkaldte Lyon-skole, hvis udtalte ambition var at fortsætte, hvad 'neoklassicismen' havde begyndt, Ingres var det ideale centrum, og i den forstand, havde Degas for en kort rum tid adgang til en lærer, der forfulgte Ingres' tekniske eksempel.⁷⁰ Degas selv, skal have kopieret Flandrins værker direkte.⁷¹

⁶⁵ Boggs, 1988 p. 36).

⁶⁶ Jean Cousin den yngre (1522-1594). *Art de dessiner* er angiveligt udgivet første gang i Paris i 1685 og genoptrykt mange gange fremefter, også på Degas' tid. Se noter gjort af Degas, in Theodore Reff, *The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1976, I, pp. 35-38).

⁶⁷ For Degas' kopi af Leonardo da Vinci, se 'Notebook 1', p. 5, for hans kopi af Mantegna, se 'Notebook 1', p. 3, for hans kopi af Marcantonio Raimondis radering efter Raphaels *The Judgement of Paris*, se 'Notebook 1', p. 1. Alle kopier er genoptrykt i Reff, *The Notebooks*, I.

⁶⁸ Af de bevarede notesbøger er den første dateret til 1853 og den sidste til juni 1882. Se Reff, *The Notebooks*, I, p. 4.

⁶⁹ Lemoisne, 1946, p. 227.

⁷⁰ Flandrin fulgte disse idealer tæt. En kritiker foreslog, at han formåede at overgå sin mester Ingres i teknisk færdighed. Se Louis Auvray, *Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1863* (Paris: Aux Bureaux de la Revue Artistique, 1863, p. 24).

⁷¹ Degas kopierede Flandrins *St. Peter og Paul instruerer nationen*, (Church of St-Vincent-de-Paul, Paris); antageligt efter 1853, da vægmaleriet blev færdiggjort. Se 'Notebook 1', p. 12. For et andet eksempel se Degas' delvise kopi af Flandrins *Studie af nøgen mand (Étude d'homme nu)*, hvor han vælger kun at tegne selve figuren og udelader resten af kompositionen. Se 'Notebook 2', p. 61. Reprint in Reff, *The Notebooks*. For sammenligning; fire tegninger af Flandrin er gengivet in Ferdinand Brunetière, *Hippolyte Flandrin, sa vie et son oeuvre* (Paris: Librairie Renouard, 1902), p. 82, p. 240, p. 295.

I 1855 forlod Degas Lamothes atelier og blev indskrevet på École des Beaux-Arts.⁷² Her modtog han undervisning i tegning og kopiering, kopier af den ældre skulptur, derpå tegninger af gipsafstøbninger og endelig tegning af levende modeller. Samme år udstilledes på *Exposition Universelle* i Paris kunstneriske indslag, og Degas gjorde ved denne lejlighed flere kopier af Ingres' malerier, vist på en retrospektiv udstilling under samme paraply. Adskillige værker af både Delacroix og Gustave Courbet (1819-1877) blev vist ved samme lejlighed, men disse kopierede Degas ikke.⁷³ I 1854-1855 reproducerede Degas desuden nogle af Ingres' forbilleder, for eksempel Jacques-Louis Davids (1748-1825) historiske figurer, og han kalkerede nogle af John Flaxmans (1755-1826) illustrationer fra *Iliaden* og *Odyseen* i både blyant og olie.⁷⁴

Da Degas forlader Akademiet i midten af det andet semester, giver han ikke nogen grund, men hans manér efterligner Ingres indirekte, idet denne var en stor kritiker af netop École des Beaux-Arts.⁷⁵

Angiveligt var Degas begejstret for sin tid i Italien og det arbejde han udførte under opholdet, nok til, at tegningerne fra perioden også senere i hans liv blev fremhævet som vigtigt arbejde og vist frem for besøgende i atelieret.⁷⁶ De italienske mestre, tiden i salene på Louvre og Ingres' eksempel udgør en god ramme for de idealer, der optog den yngre Degas og er ressourcer, han livet igennem synes at vende tilbage til. Tegnekunsten repræsenterer et fundament, Degas bygger ovenpå både teknisk og som et kunstneriske udgangspunkt i mere bred forstand. For et perspektiv er det oplagt kort at fremhæve en af tidens store navne, maleren Thomas Couture (1815-1879), berømt også for at være Édouard Manets (1832-1883) læremester.⁷⁷

Hvor Ingres fortsat repræsenterede en akademisk stil, markerede Couture sig i årene 1847-1860 ved at åbne sit atelier og undervise. Couture var ikke fan af den akademiske idé om 'seriøst maleri'.⁷⁸ I såvel praksis som undervisning skelnede Couture ikke mellem linje og farve, men han insisterede alligevel på, at tegningen var fundamentet for enhver kunstnerisk karriere. I hans instruktioner absorberes linjen som et separat teknisk redskab i det overordnede mål at frigøre maleriet fra

⁷² Lemoisne, I, p. 227. Note 18.

⁷³ Mainardi, 1987, pp. 47-48.

⁷⁴ For Ingres, se Reff, *The Notebooks*, pp. 43-50; for Flaxman og David, se Theodore Reff 'Degas's Copies of Older Art', *The Burlington Magazine*, 105-723, 1963, 247-248 p. 148.

⁷⁵ 'N'allez donc pas à l'École, s'écria M. Ingres, car je vous le dis, je le sais, c'est un endroit de perdition. Quand on ne peut pas faire autrement, il faut bien en passer par là; mais on ne devrait y aller qu'en se bouchant les Oreilles (et il en faisait le geste), et sans regarder à gauche ni à droite'. (Amaury-Duval, 1879, p. 94.)

⁷⁶ 'Dans son atelier, on pouvait voir, sur les murs, de souvenirs de ses séjours italiens: dessins, croquis, esquisses d'après les grand maîtres, qui ornent les églises, les palais et les musées de là-bas'. (Ibid., p. 33).

⁷⁷ Boime, 1980.

⁷⁸ Couture, 1867, p. 79

dets 'tekniske begrænsninger indenfor den akademiske tradition'.⁷⁹ Degas har formentlig kendt til Coutures råd allerede inden sin rejse til Italien og har haft blik for, at linjen og farven kunne – burde – være mere end adskilte, polariserede redskaber.⁸⁰ Miljøet, Degas formes af, er et miljø under opblødning på flere måder, Ingres er forbillede for en akademisk stil, men afviser personligt akademiet som udgangspunkt for træning af yngre malere. Couture bliver repræsentant for farven, og med den indgår han i en lang diskurs om det romantiske maleri, og siden udmøntes hans stil i eksemplet Delacroix. Oplagt kan en maler stykke sin stil sammen ud fra de elementer, han finder brugbare. Degas vælger Ingres og tegningen, ikke som et endegyldigt mål i sig selv, men som et redskab, der kan give ham en solid platform som udgangspunkt og samtidig som ideologi, der faciliterer rammer, indenfor hvilke han kan udvikle sig som individuel kunstner.

Ingres' vision for træningen af malere gennem øvelse af deres streg, dokumenteres af hans elev Eugène Emmanuel Amaury-Duval (1808-1885): 'Hvis jeg skulle sætte et skilt over min dør, ville jeg skrive på det, 'Tegneskole', og jeg er sikker på, at jeg ville producere malere'.⁸¹

For Ingres er effekten af tegningen ikke noget, der skal findes i selve gentagelsen, end ikke kopiering af de gamle mestres værker. Det er selve handlingen; det at tegne (og at gøre dette ofte), der rummer kvalitet:

(jeg) lærte at tegne med de gamle mestre, tegningen er den første af en malers talenter, den er basen, den er alting. Er noget tegnet godt, er det altid tilstrækkeligt malet også (...) dette er årsagen til at vi skal begynde med at tegne, fortsætte med at tegne - og atter tegne igen.⁸²

⁷⁹ Se yderligere om Coutures teknik med udgangspunkt i tre forskellige værker, in Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (London: Phaidon Press, 1971); *Portrait of femme*, p. 246. Note 33, *Étude de nu*, p. 247. Note 35 og *Portrait of Feuerbach of 1852-1853*, p. 249. Note 39.

⁸⁰ Degas mødte angiveligt ikke Coutures elev Édouard Manet tidligere end 1860. Degas og Manet mødte hinanden første gang, da de begge kopierede grafik på Louvre. Se Reff 'Degas's Copies of Older Art', pp. 241-251.

⁸¹ 'Si j'avais à mettre une enseigne au-dessus de ma porte, j'écrirais: École de dessin, et je suis sûr que je ferais des peintres'. Ingres citeret in La Vte Henri Delaborde (Delaborde, 1870, p. 123).

⁸² 'Vous regardez ce dessin? ... C'est bien beau, n'est-ce pas? ... Je ne parle pas du tableau, bien entendu; - le tableau, disent les journaux, est un pastiche, une copie de Raphaël... Il s'animait en parlant, ses yeux commençaient à briller singulièrement. 'Eh bien! non, ce n'est pas un pastiche, ce n'est pas une copie ... j'y ai mis ma griffe ... Certes, j'admire les maitres, je m'incline devant eux ... surtout devant le plus grand de tous ... me je ne les copie pas ... J'ai sucé leur lait, je m'en suis nourri, j'ai taché de m'approprier leurs sublimes qualités ... mais je n'en fais pas des pastiches; - je crois que j'ai appris avec eux à dessiner, car, voyez-vous, mon enfant, le dessin est la première des vertus pour un peintre, c'est la base, c'est tout; une chose bien dessinée est toujours assez bien peinte ... Aussi nous allons commencer par dessiner, nous dessinerons, et puis nous dessinerons encore'. (Amaury-Duval, 1878, pp. 17-18).

Få år efter sine noter om Delacroix opsøger Degas i 1861 værker af Ingres udstillet på *Salon des Arts-Unis*.⁸³ Her kopierer han ikke Ingres' arbejde i detaljen, men som i tilfældet med Delacroix producerer han en version af værket, der nok kunne ligne en kopi, men også fungerer som hukommelse for selv rytmen i kompositionen, figurernes placeringer i billedrummet og farverne, netop fordi ikke alt er medtaget i notesbogen. Som skulle han suge livet ud af værket, iscenesætte dets karakter og helheden.⁸⁴

3.3. Med 'arven' i behold

Degas' forhold til tegnekunsten er mere end blot et teknisk redskab, den er også et kunstnerisk tilhørsforhold, som Degas selv vælger at fastholde livet igennem. Som belyst i afsnittet om Degas' skulptur *Danserinde*, kommer den samtidige karikaturtegner Honoré Daumier, til at spille en væsentlig rolle i udviklingen af Degas' arbejde. Men mere end blot en kommentator til aktuelle politiske situationer, fungerer Daumier i Degas' atelier som en praktisk katalysator i sin egenskab af at være en samtidig eksponent for den tegnekunst, Degas idealiserer. Ingres' ord om, 'vi tegner, vi tegner og så tegner vi igen', er bogstaveligt omsat i Degas' praksis, men teknikken får et skub og et samtidsudtryk gennem Daumiers radikale eksempel.

I 1877 gør en kritiker betragtninger over bevægelsen i motiver af balletkorps og café-koncert-scenerne: 'M. Degas er kompagniets dårligste. Disse grupper fra balletkorpsen og hans sangerinder fra café-koncert-scenen efterligner en smule Daumier, og det er muligt i sin strenghed, at han gengiver nogle bevægelser.'⁸⁵

En anden kritiker begræder selve Degas' forvaltning (eller mangel på samme) af talentet: "Den største kvalitet er ærligheden. Det er en skam, at M. Degas bytter sin originalitet ud med burleske dumheder, der tager sig ud som en monoton samling, for af og til rammer han et udtryk, der kunne minde om Daumier".⁸⁶

To år senere i forbindelse med den fjerde impressionistudstilling spørger en skribent sig selv, om Degas vil lave karikaturer eller male?: 'Degas' *Esquisse à*

⁸³ Det er uvist, om Degas så nogle af Ingres' tegninger i tiden hos Lamothe. I 1855 så han Ingres' arbejde på *Exposition Universelle*, hvor han kopierede Ingres' kartoner til et farvet glasvindue forestillende ærkeenglen Roger, der befrier Angélique. Reprint in Reff, 'Notebook 16', *The Notebooks*, II, p. 2. Se Émile Galichon, 'Description des dessins de M. Ingres exposés au Salon des Arts-Unis', *Gazette des Beaux-Arts*, 9 (1861), p. 343-362.

⁸⁴ Reff, 1976, notebook 16, p. 2.

⁸⁵ 'M. Degas est le malin de la compagnie. Ses groupes du corps de ballet et ses chanteuses de café-concert procèdent un peu de Daumier, et il est possible, à la rigueur, de lui accorder quelque valeur de mouvements. Bariollette. 'Notes parisiennes', *Le Sportsman*, 7. april 1877, p. 2. Reprint in *The New Painting: Impressionism, 1874-1886: Documentation*, 2 vols, ed. by Ruth Berson (San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1996), I, p. 126, spalte 3.

⁸⁶ 'La meilleure qualité est la sincérité. Il est dommage que M. Degas gâche son originalité dans des facéties burlesques que l'assemblage rend monotones, car il rencontre quelquefois des traits caractéristiques qui font songer à Daumier'. Emile Bergerat, 'Revue artistique: Les Impressionnistes et leur exposition', *Journal officiel de la République Française*, 17. April 1877, pp. 2917-2918. Reprint in Berson, I, p. 129, spalte 2.

l'essence af to vaskekoner, hans gouache af en dansetime og hans danserinde, der poserer hos en fotograf, kunne være dårlige Daumier'er, men ikke mere'.⁸⁷ (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3).

Med udgangspunkt i figurernes fordrejede kroppe sammenligner kritikeren her Degas' danserinder med figurer gjort af Daumier.⁸⁸ Om samme *Blanchisseuses* tilføjer en anden kritiker: 'På afstand ligner det en Daumier, men kommer man tættere på, er det langt bedre end en Daumier'.⁸⁹ Kritikken afslører, at forholdet mellem den fine kunst og karikaturen langt fra er enkel; hører den uraffinerede og populære karikatur hjemme i den fine kunst? Degas identificerer sig ikke med Daumier karikaturtegneren, men med Daumier tegneren – en skaber 'af sin tid'.



Fig. 1



Fig. 2

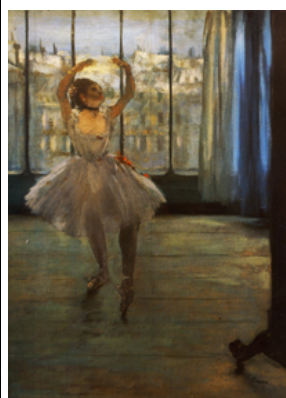


Fig. 3

Da Degas som ung kunstner tager på sin første rejse til Italien, opholder han sig i 1858-59 adskillige måneder i Firenze. Her dyrker han kopiering af andres værker som hjemme på Louvre, og han stifter bekendtskab med engagerede jævnaldrende malere, der ønskede – som Barbizonmalerne i Frankrig – at forfølge et maleri, der ikke gengiver en erfaret virkelighed. Telemaco Signorini (1835-1901), en af Degas venner i Firenze, bliver siden kendt for sit forhold til de franske malere og sine socialrealistiske gengivelser af de fattige og skøre på asylet i Venedig. Degas fastholder efter sin hjemkomst til Paris de italienske idealer, ikke blot de gamle mestres, men også sine nye kontakter. Som de dyrker han et udtryk blandet af det nøgternt registrerende og det realistiske. At han ikke søger et tilhørsforhold til

⁸⁷ 'M. Degas, qui passe pour la peintre à tempérament de la jeune école, a donné, lui aussi, vingt-cinq toiles, et, franchement, je me demande s'il a voulu faire de la caricature ou de la peinture. – De l'impression? Où cela? Son esquisse de l'essence des blanchisseuses portant du linge en ville, ses détrempe sur l'école de danse, sa danseuse posant chez un photographe, pourrait être de mauvais Daumier, mais rien de plus'. Louis Besson, in Berson, I, p. 213, spalte 3.

⁸⁸ Et forhold jeg diskuterer i afsnittet om voks og arabesk.

⁸⁹ 'On dirait Daumier de loin, mais de près, c'est bien plus qu'un Daumier', Armand Silvestre, 'Le Monde des arts: Les Indépendants', *La Vie Moderne*, 22 April 1879, 38, reprint in Berson, I, p. 240, spalte 1.

malere som Camille Pissarro (1830-1903) eller Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) er næppe nogen overraskelse, i stedet er det kunstnere som Jean-François Millet (1814-1875) og Daumiers eksempel Degas spejler sig i. Det spor skal ikke forfølges her, men som jeg illustrerer senere med Degas' arbejde med *Danserinde, fjorten år*, stikker relationen til denne generation før ham ganske dybt. Her skal imidlertid fokuseres på den funktion, tegningen tilbyder som kunstnerisk tilhørsforhold og teknisk redskab. Tegningen tilbyder en fasthed og en målbarhed, og Degas, kan man argumentere for, lægger sig igennem dens eksempel i retning af blandt andre forfatteren Émile Zola (1840-1902), der netop fremførte idéer omkring 'naturalisme' og efterstræbte en kunst, der så eksakt som muligt beskrev naturen – både den omgivende natur og menneskets. Et sådan projekt kræver præcision og præcisionsredskaber. Zola kritiserer Claude Monets (1840-1926) mange *Ébauches* udstillet på Salonen i 1880 som hurtigt venstrehåndsarbejde uden substantiel værdi alene baseret på, at de var *esquisses* – skitseagtige. Kritikeren Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) fremtidsgisner i anledningen af den første impressionistudstilling i 1874, at 'de kunstnere, der gør fremskridt og perfektionerer deres tegning vil lade impressionismen bagude'.⁹⁰

I 1859 påbegyndte Degas en stor komposition, maleriet *Jephtahs Datter* (Fig. 4).⁹¹



Fig. 4

Maleriet demonstrerer tydeligt Degas' inspiration fra og direkte anvendelse af de gamle mestre⁹², men også noget teknisk uforløst. Som dokumentation for Degas' tekniske standpunkt i de yngre år er *Jephtahs Datter* interessant, ikke blot fordi det

⁹⁰ En kritik, der kan trækkes helt tilbage til kritikken af de tidlige generationer af landskabsmalere, som især Charles-François Daubigny (1817-1878). I 1861 skriver Théophile Gautier (1811-1872): "Det er en stor skam, at [Daubigny], som har en så troværdig og trofast følelse for naturen, skulle stille sig tilfreds med et *indtryk* og rent forsømme detaljerne. Hans lærreder er *ébauches*, og *ébauches*, som ikke er langt i processen. Det kan ikke skyldes mangel på tid, for han har udstillet intet mindre end fem ret markante malerier" (House, 2004 pp. 45-46).

⁹¹ Dele af teksten i dette afsnit er genbrug fra tidligere udgivet materiale, se Line Clausen Pedersen, *Degas' Metode* 2013, p. 22-23.

⁹² Degas inkluderer en række citater af andre kunstnere, heriblandt den italienske Girolamo Genga (1476-1551) og Andrea Mantegna (1430/31-1506). For Genga, se Eleanor Mitchell, 'La fille de Jephté par Degas, genèse et évolution', *Gazette des Beaux-Arts*, XVIII-140, (1973), 176. Figur 3, og 183. Figur 13. For Mantegna, se Hans Tietze, Erika Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries* (New York: J.J. Augustin, 1944), p. 420. Figur 40.

visuelt synes en smule rodet (selv for Degas), men fordi det er et af hans mest ambitiøse kompositioner, og vi har dokumentation på hans ønsker med det. Tilsyneladende var det med dette maleri hans ambition at kombinere 'ånden og kærligheden hos Mantegna med kraften og farven hos Veronese'.⁹³ Det er tydeligt, at Degas er optaget af andres stil, men også at ikke én vinder over en anden. Indflydelserne er talrige, Degas eksperimenterer. En ækvivalent til *Jephtas Datter* findes ikke fra denne periode. Værket er påbegyndt på et tidspunkt, hvor Degas var optaget af Delacroix' arbejde og formentlig havde været det en rum tid. Noter gjort i Italien nogle år forinden demonstrerer:

En blå og grå himmel i hvilken lyset er transparent og selvfølgelig skyggerne sorte. Til Jephtas kåbe. Husk de orangerøde toner af den gamle mand i Delacroix' *Pietà*. Bakken med dens kedelige blege, hav-grønne toner. Reducer landskabet til klatter/mærker.⁹⁴

Noterne afslører en Degas optaget af den kunstneriske praksis, ikke af detaljer, der skal sikre et narrativt forløb. Det handler om *la tache*, den synlige pigmentering som et resultat af spor fra penslen, det vil sige den kunstneriske handling og ikke som en gengivelse af effekter fra en erfaret virkelighed. Når Degas bemærker, at han vil reducere landskabet til 'mærker', lader han sin praksis sætte standarden for motivet. Ikke at misforstå på den måde, at Degas er på vej mod 'abstraktion' og ønsker at frasige sig maleriets relation til omgivelserne; tværtimod maler han altid motiver, hvis dele er hentet i den erfarede verden. Noten vidner om en bevægelse væk fra impressionismens naturiagttagelse og 'sandhed' på dette plan i maleriets 'gengivelse' af det sete. Degas maler naturen ind i kunsten på kunstens præmisser – ikke på naturens præmisser. Allerede i 1859 eksperimenterer Degas med en række elementer, der som vi skal se, optager ham karrieren igennem. En stigende interesse i at radikalisere teknisk over en række billedelementer uden at give køb på den kunstneriske arv.

Jephtas Datter et maleri, der i udgangspunktet er bygget gradvist op. Motivet er studeret på forhånd gennem en række udførlige kompositionsstudier og en række tegninger af de individuelle figurer, der siden indgår og placeres i det samlede motiv.⁹⁵ Degas arbejder i denne periode fortsat med rødkridt og lyse

⁹³ Reff, 1976, p. 26.

⁹⁴ Noter om *Jephtas Datter*, som observeret af Reff: '*Dans les trophées sur le ciel sombre/ beaucoup ["de tons clairs et" cancelled] d'harmonies / boucliers or avec draperie bleu sombre / déployés [written over dessinés] en vert bleue olive/chercher l'esprit et l'amour [?] de / Mantegna avec la verve/ et la coloration de Véronèse*'. (Reff, 1976, I, p. 26).

⁹⁵ Der er adskillige studier i Degas' notesbøger til *Jephtas Datter*, for eksempel en, der forestiller bannerne til venstre i den endelige komposition og udsigten bag dem udført i brun blæk. Se Reff, 'Notebook 18', *The Notebooks*, p. 76. Et andet studie viser venstre del af kompositionen bearbejdet i vandfarve; skjoldet i gul, bannere i blå, rød og gul. Jephtahs kostume er rødt, hesten rød-brun og himlen lys blå. Reff, 'Notebook 18', *The Notebooks of Edgar Degas*, p. 79. Andre studier i 'Notebook 18' findes pp. 6, 17, 21, 51, 59, 61, 67, 76, 77, 79, 85, 92, 94, 99, 139, samt 'Notebook 12', p. 93, 'Notebook 13', p. 52, 'Notebook 14', p. 1, 'Notebook 14A', p. 7, 'Notebook 15', p. 6, 'Notebook 16', p. 5, 'Notebook 19', p. 53. Alle ligeledes in Reff, *The Notebooks*, II.

akvarellaveringer, og noget tyder på, at han har haft vanskeligheder med at passe figurerne fra de gennemarbejdede studier ind i den nye ambitiøse komposition baseret på farve. Men snarere end at drage konklusionen, at linje og farve ikke i praksis lader sig forene uden komplikationer, kunne *Jephtas Datter* også være dokumentation af Degas' bevidsthed omkring disse kompositionsbærende elementers uudnyttede potentiale. Dét, der ligner korrektioner eller uklarheder i motivet, kunne være afprøvninger, fusioner, der tager form, mens de laves: Degas der 'tegner med malingen' ? I sit udgangspunkt kan maleriet derfor nok ligne en historisk komposition af den yngre Degas, der endnu ikke har fundet sin stil, men ujævnheden i kompositionen stritter visuelt imod, fordi kompositionen også indeholder mere 'gennemarbejdede' områder. Når Degas lader værket stå teknisk uforløst, kan det også være en bevidst demonstration af den fysiske omgang med materialerne og dets kompositionselementer.

Degas arbejder i *Jephtas Datter* med et bibelsk motiv, og han har givetvis sat ud med en ambition om at modellere et værk omkring netop dette emne, men det bibelske motiv forvandles og reduceres til teknisk proces, når det 'låner' sine formelle rammer som accepteret genre ud og bliver til rammen for et kunstneriske eksperiment. Det ufærdige bliver i denne optik til udtryk for Degas' prøven sig frem mod en metode, der bevidst fusionerer de lineære studiefigurer, han er så optaget af med tidens store ikon, Delacroix og dennes farvelære. *Jephtas Datter* er bygget sådan op, at kompositionselementerne, linje og farve både i praksis og visuelt integreres i hinanden. Kompositionen, der ganske vist er forladt på skitsestadiet, står som en tidlig varsling af den Degas, der senere skulle drive pastel ned af papir på måder, der narrer øjet til at tro, det er oliemaling – eller forvandle sort/hvid grafiske tryk til abstrakte formradikale kompositioner, ganske udenfor ethvert narrativt forhold.



Fig. 5

Malet mere end 30 år senere end *Jephtas Datter* demonstrerer andet et værk af Degas, *Væddeløbsheste* (Fig. 5), netop denne afstand til den erfarede virkelighed

som noget der skal forfølges i Degas' udtryk. Degas leger med billedkunstelementer som linje, bevægelse, komposition og skravering. Ingen af delene optager deres vanlige plads, alle er de fritaget for pligter – og indsat i andre sammenhænge – i et samspil med de øvrige. 'Omridset' går i ét med den volumenskabende krydsskravering på hestekroppene og jockeyernes farvestrålende trøjer. Man kunne sige, at motivet ikke (længere) forholder sig til (den erfarede) virkelighed, men til sig selv; heste og mennesker er smeltet sammen til én figurfrise, strandet midt mellem funktioner af væddeløb og kunst. Pastellen er udført som en tegning, i hvertfald i sit udgangspunkt som værende baseret på papir og tegnet med kridt, ikke malet med en pensel. Motivet kan fortsat genkendes til en vis grad og vi må betragte det som (heste)figurer, om end de ikke entydige i deres udtryk og har sluppet den erfarede virkelighed som udgangspunkt. Et motiv der består af lige dele pastelstreger og lige dele figur, men hvor øjet har svært ved at skelne de to fra hinanden.

Et af de tydeligste eksempler på dette er den store komposition *Den faldne Jockey* (*Steeplechase*) (Fig. 6), hvor den faldne rytter og de tydeligt tilrettede heste ikke synes at harmonere.⁹⁶ Rytteren ligger på jorden på en måde, der ikke troværdigt hænger sammen med hestens placering i motivet; den er midt i dét spring, rytteren i så fald skulle være faldet af under. Hesten er endnu i færd med springet, alt imens rytteren allerede ligger (næsten statisk stille) på jorden; motivet optræder som to figurøvelser; en hest i løb og en rytter på jorden. Snarere end en sammenhængende (troværdig) fortælling om en ekvipages styrt på banen. Maleriet arbejder Degas på af flere omgange over en årrække; praksis er vigtigere end motivets umiddelbare troværdighed eller potentiale for at videregive noget vi kan kalde et sammenhængende narrativ.



Fig. 6

⁹⁶ Dele af teksten her anvendt er genbrug fra tidligere udgivet materiale, se Line Clausen Pedersen, Degas' Metode 2013, p. 25.

3.4. Tegningen i tiden

'Alle udnytter de farvens muligheder. Og jeg tigger dem altid om at udnytte tegningens muligheder. Det er et rigere område'.⁹⁷ Degas insisterer på fortidens kunst som basen, der skal arbejdes ud fra.⁹⁸ Et utal af citater og mundheld af alle fra Giotto (1267-1337) og Raphael (1483-1520) til Jan van Eyck (1390-1441) og Velasquez (1599-1660), blot for at nævne få, giver et fint billede af en kunstner der er bevidst om sin kunsten før hans egen tid, om den kunstneriske arv der ligger tilgængelig for ham at spejle sig i og at tage ved lære af.⁹⁹ At Degas alligevel er en af de primære kræfter bag etableringen af et udstillingssted, der skulle fungere som alternativ til Salonen, skyldes en række forhold, der kan relateres direkte til hans insisteren på kunst – og i særdeleshed maleri – som en kunstart i sin egen ret.

Degas er en af hovedaktørerne bag etableringen af den første impressionistudstilling, der lanceres i april 1874 i fotografen Nadars (Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910) tidligere studio på adressen 35 Boulevard des Capucines i Paris. Terminologien omkring 'impressionismen' er langt fra entydig og starter med en kritikers ironiseren over Monets værk, det siden berømte *Impression, soleil levant*, der netop udstilledes i 1874. Anmeldelsen oprindeligt trykt i det populære karikaturmagasin *Le Charivari* lyder: 'Indtryk – på det var jeg sikker. Jeg sagde til mig selv, siden jeg jo var påvirket, måtte der være et indtryk i det...og hvilken frihed, hvilken let omgang med håndværket! Tapet i dets embryonale stadie er mere færdigt end denne havudsigt!'.¹⁰⁰ Ordet blev hængende som en populær fællesnævner for kunstnerne, der delte udstillingsrum over årrækken 1874-86, og for de farvestrålende malerier gjort i virtuose penselstrøg. Udstillingens oprindelige titel var *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, etc.* og kritikeren Louis Leroy's titel synes tiden ud blot at være en titel, kunstnere selv anvender sporadisk.

I sin insisteren på tegningen som udgangspunktet for al kunst og som det tekniske parameter, han udvikler sin stil ud fra, demonstrerer Degas, at han udforsker forhold, der er opstået længe før hans tid. Igennem sit forhold til tegningen og tegnekunsten, knytter han sig til italienske mestre som Michelangelo (1475-1564),

⁹⁷ *They are all exploiting the possibilities of colour. And I am always begging them to exploit the possibilities of drawing. It is the richer field* (Robins, 2000, p. 278).

⁹⁸ Dele af denne diskussion er genbrug og viderebearbejdning af materiale udgivet i *Degas' Metode*, p. 17-41.

⁹⁹ Citater er såvidt muligt oversat til dansk og originalcitater anvendt i fodnoterne. Enkelte steder har jeg ladet citatet anvende i hovedteksten i originalsprog, for at understøtte pointen bedst muligt. For citater anvendt af Degas selv, se for eksempel Ann Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997) eller Theodore Reff, *Degas: The Artist's Mind* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1976).

¹⁰⁰ 'Impression, j'en étais sûr. Je me disais aussi, puisque je suis impression, il doit y avoir de l'impression là-dedans...Et quelle liberté, quelle aisance dans la facture! Le papier peint à l'état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-là!', Louis Leroy, 'L'Exposition des impressionistes', *Le Charivari*, 25 April 1874, 79-80, reprint in Berson, I, p. 25.

Raphael og hans notesbøger afslører generationer før disse også.¹⁰¹ Kritikken omkring impressionistudstillingerne er afgørende for at forstå, hvor nuanceret forholdet mellem Degas' praksis og idéen om et 'nyt' maleri er. Impressionistgruppen skal forstås som en løst sammensat gruppe kunstnere, der udstiller under samme tag, enige om at etablere et alternativt udstillingsforum til Salonen, men ikke nødvendigvis med samme kunstneriske dagsorden.¹⁰² Forud gik diskussioner omkring fordele og ulemper ved Delacroix' arbejdstilgang – som blev berømt for at karakterisere kvaliteterne af sit færdige værk ud fra de samme æstetiske værdier, som kendetegner en skitse¹⁰³ og hans 'modpol', Ingres, for hvem vejen mod det ideelle udtryk gik gennem tegningen og gennem forbedringen af dennes tekniske kvalitet.

En kendsgerning – og grundigt beskrevet i litteraturen om Degas – er det, at Ingres indtog en vigtig plads i kunstnerens praksis og i hans selvopfattelse som kunstner. Walter Sickert erindrer:

'Monsieur Degas skitserede engang et ideal for mig, som han altid havde ønsket sig. Han sagde: 'Jeg ville ønske, tingene kunne være sådan, at når jeg blev spurgt 'hvorfor gør du sådan eller sådan', kunne jeg svare: 'fordi min lærer sagde, jeg skulle''.¹⁰⁴ Den 'lærer', Degas refererede til, var Ingres, som efter sigende under deres eneste møde i 1855 skulle have sagt til Degas: 'Tegn linjer; efter hukommelsen eller efter naturen – og du vil blive en god kunstner'.¹⁰⁵ Tegningen var for Ingres ikke blot et redskab, den var også et kunstnerisk udgangspunkt, han

¹⁰¹ Degas' navn optræder på listen over de med tilladelse til at kopiere graveringer i Cabinet des Estampes i Louvre i 1853. Hans arbejde som kopist herfra såvel som fra Louvre er bevaret i hans notesbog fra 1853. Ved siden af talrige kopier af renaissance-malerier og tryk indeholder samme notesbog også adskillige notater om Jean Cousins *Art de dessiner*. Stilen, disse mindre tegninger er udført i, anvender en skarpt optrukket kontur og parallelskravering i det originale forlæg, primært værker af Marcantonio (1480-1534) og hans skole. I den samme notesbog er der også andre tegninger inspireret af de diskrete skyggelægninger og konturlinjer i Leonardos da Vincis (1452-1519) malerier – som Degas må have set i salene på Louvre. Notesbøgerne gengiver den yngre Degas' forhold til tegnekunsten, hans mange øvelser på forskellige emner og kunstnere – alt sammen gennem tegningen og gennem variationen af tegningen. Reff, 1976 *The Notebooks*, I, pp 35-38, og Reff, 'Notebook 1', *The Notebooks of Edgar Degas*, I, p. 1.

¹⁰² John House har beskrevet disse forhold grundigt. Se House, *Impressionism: Paint and Politics*, 2004.

¹⁰³ Se Paul Laurent, *Théorie de la peinture. Perspective linéaire et aérienne, à l'usage des artistes et des personnes qui se livrent à l'étude du dessin* (Paris, Nancy: Les principaux libraires; Conty, 1838), p. 315. Se også Tony Robert-Fleury's (1837-1911) udsagn in Eugene Montrosier, *Les Artistes Modernes*, 3 vols. (Paris: H. Launette, Librairie Artistique, 1881), p. 138, og George Mras, 'Literary Sources of Delacroix's Conception of the Sketch and Imagination', *The Art Bulletin*, XLIV (1962) 103-111. Desuden Félix Braquemond: 'L'effet est le but unique de l'art. Ce mot signifie d'abord sensation, impression perçue', in Félix Braquemond, *Du dessin et de la Couleur* (Paris: G. Charpentier, 1885), p. 139.

¹⁰⁴ Sickert, 2000, p. 353.

¹⁰⁵ 'Faites des lignes, jeune homme, me dit-il, faites des lignes; soit de souvenir, soir d'après nature, et vous serez un bon artiste' (Valéry, 1936, p. 56).

fastholdte; 'Tegningen er kunstens ærlighed'¹⁰⁶ – og han betragtede den som en kunstform i sig selv, et værdisæt af afgørende betydning for den kunstneriske praksis og for kvaliteten af færdige værker.¹⁰⁷ Degas' kærlighed til Ingres' kunst var stærk, også i de senere år som i 1911, hvor han aldrende og dårligt seende dagligt besøgte den samme Ingres-udstilling for her at placere sig tæt op ad malerierne, så han kan studere dem og lade fingrene løbe henover lærrederne.¹⁰⁸

De involverede udstillende kunstnere var skiftende år for år, og man kan argumentere for Salonen som eneste fællesnævner, idet de alle ønsker noget andet. Til trods for jævnlige afvisninger var det lykkedes de fleste fra impressionistgruppen at udstille på Salonen under Den tredje Republik. Mellem 1859 og 1886 opnåede flertallet i impressionistkredsen accept.¹⁰⁹ Degas¹¹⁰ – og for eksempel Berthe Morisot (1841-1895) – blev aldrig afvist, Manet for eksempel blev afvist blot tre gange på 27 år. Salonen var censureret og dermed ikke alles 'ret' som udstillingsrum, særligt fordi juryen udelukkende bestod af akademimedlemmer, men den var alligevel en klar forbedring i forhold til Triennalen, der – under stor applaus fra kunstnerne – blev erklæret for afskaffet i 1885.¹¹¹ I 1885, ti år efter Den tredje Republiks indførelse som startskud til mange reformer, betød nedlæggelsen af Salonen oveni afskaffelsen af Triennalen, en ende på en række forhold omkring 'privilegerede' kunstnere i udstillingssystemet.¹¹²

Når man kan tale om Degas som en maler, 'der tegner', er det for at fastholde en reference til de kunstneriske standpunkter, han fastholder i en epoke, der identificeres med en særskilt dyrkelse af det 'virtuose', synlige penselstrøg. Det sagt er det også nødvendigt at pointere, at Degas som sine kolleger også var stærkt optaget af teknisk fremskrift og opfindelser i tiden. Tegningen er et udgangspunkt,

¹⁰⁶ 'Dessin est la probité de l'art'. Ingres citeret i Delaborde, p. 123. 'Dessiner ne veut pas dire simplement reproduire des contours; le dessin ne consiste pas simplement dans le trait; le dessin c'est encore l'expression, la forme intérieure, le plan, le modèle. Voyez ce qui reste après cela. Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture', (Delaborde, 1870 p. 123).

¹⁰⁷ Ingres elev, Amaury-Duval genkalder sig sin lærers råd og holdning til tegningen generelt og i praksis. For eksempel 'Je crois que M. Ingres, en disant ce mot, se rendait bien compte de la valeur de ses croquis, qui sont supérieurs, à mon sens, à tout ce qu'il a fait en peinture, ou du moins qui le mettent à part de tous les artistes passés et présents; il n'y a rien d'analogue dans aucune époque, et ces dessins innombrables et merveilleux constituent en grande parti son originalité' (Amaury-Duval, 1878, p. 336).

¹⁰⁸ 'And he stood in front of the canvases, touching them, running his hands over them'. Degas in Daniel Halévy, *My Friend Degas* (Middletown: Wesleyan University Press, 1964), p. 107.

¹⁰⁹ Harrison C. White, Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in The French Painting World* (New York: John Wiley and Sons, 1965), pp. 42-43, og Patricia Mainardi, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 126.

¹¹⁰ Mainardi, 1993, p. 126.

¹¹¹ Ibid., pp. 126-128

¹¹² Se mere i Mainardi, *The End of the Salon*, p. 127 og Alfred Cobban, *A History of Modern France*, vol. 3: *France of the Republics 1871-1962* (Baltimore: Penguin Books, 1965), pp. 23-24.

et teknisk hovedredskab omkring hvilket, han arbejder med en række andre indflydelser, der er kommet og gået. For eksempel som lakonismen, fra forretninger med alt japansk til salg i Rue de Tivoli i begyndelsen af 1860'erne til et emne fastslået som fashionabelt på *Exposition Universelle* i 1878, hvor adskillige japanske genstande og kunstværker iscenesattes.¹¹³ Degas ejede adskillige japanske tryk fra det 18. og 19. århundrede.¹¹⁴

Et andet tidstypisk eksempel og godt at forstå Degas' positionering igennem er fotografiet. For Degas, som så mange andre i den samme 'sociale' klasse i tiden, var fotografi, *curie*. Der er rigelig dokumentation på, at hans atelier rummede adskillige fotografier, og at han anvendte dem på forskellig vis i sit arbejde (for eksempel 'Notesbog 18', 1859-1864). Her forfølger Degas visuelle effekter, der efterligner ældre fototeknikker som den kontrollerede positur, en kontrolleret lyssætning (ikke dagslys) som for eksempel demonstreret i de grynede oplyste daguerreotypier og Calotypier. Længe før han begyndte at eksperimentere med fotografiet, udforskede Degas grundigt mange af de samme lys/skygge effekter i andre grafiske medier; ætsning, aquatinte, litografi og monotypi. I sit grafiske arbejde var Degas konsekvent fysisk involveret i selve den tekniske proces. Han trykte sine egne tryk, heraf udsprang for eksempel de særegne monotypier, hvor Degas anvendte samme plade til flere ark, og derefter tegner ovenpå grafikken med f.eks. pastelkridt. Degas' fotografiske arbejde blev alt sammen sendt til Tasset (rammemager og forhandler af fotografiske materialer), for her at blive fremkaldt.¹¹⁵ I den forstand optager fotografiet ikke en selvstændig rolle som værk, uafhængigt, men integreres i hans kunstneriske eksperiment som helhed – allerede inden Degas selv begynder at fotografere. Dette reflekterer naturligvis hans grundlæggende nysgerrighed, men også en 'nysgerrighed' på niveau med andre nysgerrigheder.

¹¹³ Charles Baudelaire skrev i et brev i 1861: '*Quite a while ago I received a packet of japonneries. I've split them up among my friends ...*'. Året efter åbnede *La Porte Chinoise*, en forretning, der solgte forskellige japanske varer inklusive tryk i Rue de Rivoli, en populær indkøbsgade i Paris. Se Colta Feller Ives, *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1974).

¹¹⁴ Dumas, 1997, p. 82.

¹¹⁵ Eugenia Parry Janis skriver; '*For Degas, photography was an arena of experimentation – not a complete body of work in the usual sense*', Eugenia Parry Janis, 'Edgar Degas' Photographic Theater', in Malcolm Daniel, *Edgar Degas: Photographer* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1998), p. 70. For yderligere om emnet, se for eksempel Malcolm Daniel, *Edgar Degas: Photographer*, og Dorothy Kosinski; Elizabeth C. Childs, *The Artist and the Camera: Degas to Picasso* (Dallas, TX: Dallas Museum of Art, 1999).

3.5. Tegningen og arven fra andre kunstnere

Degas' forhold til tegningen kommer stærkt til udtryk i hans dyrkelse af idealerne, hvis værker han opsøger på Louvre og som ganske ung i blyant kopierede malerier af Raphael, Michelangelo og andre italienske mestre.¹¹⁶

På Degas' tid blev det akademiske maleri udfordret af selvsamme Delacroix, som blev berømt for at karakterisere kvaliteterne af sit færdige værk ud fra de samme æstetiske værdier, som kendetegner en skitse.¹¹⁷ Ingres, for hvem vejen mod det ideelle udtryk gik gennem tegningen og gennem forbedringen af dennes tekniske kvalitet, huskedes for reprimander som: 'Man kan ikke tilbringe en eneste dag uden at tegne linjer (...) Det betyder, og jeg gentager mig selv: at linjen, det vil sige tegningen, er alt'.¹¹⁸ For Ingres var tegningen langt mere end et teknisk redskab, den var en kunstform i sig selv, et værdisæt af afgørende betydning for den kunstneriske praksis og for den tekniske kvalitet i de færdige værker; 'Tegningen er kunstens ærlighed'.¹¹⁹ Ingres' elev Amaury-Duval erindrer også Ingres' talent for croquis, netop som et eksempel på at selv skitsen og derved øvelsesarbejdet med tegningen er bærer af stor betydning for det færdige resultat, maleriet.¹²⁰ Fortiden og anekdoterne levede i bedste velgående, når Degas angiveligt skulle have parafraseret et antikt fra Apelles citat 'nulla dies sine lines'.

Tegnekunsten spiller en afgørende rolle i Degas' arbejde. Den fungerer som hovedredskab i hans undersøgelse og udvidelse af repertoire som kunstner. Den samtidige irske forfatter og kunstkritiker m.m., George Moore (1852-1933), der befandt sig Paris i 1870'erne, beskriver Degas med ordene:

Ingres' elev, men han anvender den vidunderlige tegnepræcision, han lærte af sin mester til at tydeliggøre de mest ydmyge aspekter af det moderne liv. Degas tegner ikke masserne, men karakteren: hans emner er butikspiger, balletpiger og

¹¹⁶ Walker, 1933, 173-185.

¹¹⁷ Se Laurent, 1838, p. 315. Se også Robert-Fleury's udsagn in Montrosier, II, p. 138, og Mras, pp. 103-111. Og Félix Braquemond: 'L'effet est le but unique de l'art. Ce mot signifie d'abord sensation, impression perçue', in Braquemond, p. 139.

¹¹⁸ 'Il voulait dire par là, et je vous répète, moi: La ligne c'est le dessin, c'est tout'. Ingres in Delaborde, 1870, p. 123.

¹¹⁹ 'Dessin est la probité de l'art'. Ingres in Delaborde, p. 123. Ingres understregede ofte vigtigheden af selve tegneprocessen, for eksempel med udtalelser som 'tegningen forstår alt / tegningen er alt med undtagelse af kulør/farve', 'Le dessin comprend tout, excepté la teinte', eller 'at tegne et ikke blot at reproducere konturer; tegningen er ikke blot idéen, den er også selve udtrykket, den indre form, planen, modellen. Hvad bliver tilbage efter det? Tegningen er 3/4 og 1/2 af, hvad et maleri består af', 'Dessiner ne veut pas dire simplement reproduire des contours; le dessin ne consiste pas simplement dans le trait; le dessin c'est encore l'expression, la forme intérieure, le plan, le modèle. Voyez ce qui reste après cela. Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture', Ingres in Delaborde, 1870, p. 123.

¹²⁰ 'Je crois que M. Ingres, en disant ce mot, se rendait bien compte de la valeur de ses croquis, qui sont supérieurs, à mon sens, à tout ce qu'il a fait en peinture, ou du moins qui le mettent à part de tous les artistes passés et présents; il n'y a rien d'analogue dans aucune époque, et ces dessins innombrables et merveilleux constituent en grande parti son originalité', Amaury-Duval, 1878, p. 336.

vaskekoner, men den kvalitet, der gør dem udødelige, er netop den samme som den, der i menneskets sind evner at forevige Leonardo da Vincis jomfruer og helgener. Du ser de fede, vulgære kvinder i lange gevandter, der prøver hatte foran spejlet. Så beundringsværdigt veludførte er linjerne i hendes ansigt observeret og gengivet, at du kan sige præcis hvilken position i livet, hun har.¹²¹

Moore slutter med ordene: 'Hun er ligeså typisk for det 19. århundrede som Fragonards kvinder ved Louis XV's hof'.¹²² Moore hylder Degas' evne til præcist at skildre sin samtid og anerkender i samme åndedrag dens visuelle og æstetiske tilhørsforhold til fortidens mestre, her Leonardo da Vinci, Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) og Ingres. Uden videre besvær kædes stil og håndværk sammen på tværs af kunstneriske tilhørsforhold, når Ingres' 'neoklassiske' stil møder rokokomaleren Fragonard, en særlig interessant kobling idet netop forfaderen til det 'klassicistiske' maleri, Jacques-Louis David (1748-1825), blev enden på Fragonards løsslupne farveorgier. 'Degas tegner ikke masserne, men karakteren'. Moore sætter ord på en essentiel del af Degas' udvikling som en kunstner, der spejler sig i tegnekunsten. Nok er de store mestre hans forbilleder og deres malerier de værker, han opsøger igen og igen for at kopiere, men også tidens egne mestertegnere, de fejrede og populære, næres Degas' pen ved. Således Honoré Daumier, hvis streg netop er anderledes end de fejrede mestre. Den visuelle 'skarphed' er det væsentlige, karikaturens evne til at koge et emne ned til essentielle streger, et rendyrket udtryk med stor effekt. Daumier formår at være arvtager til både neoklassicisme, rokoko og tidlig italiensk renæssancestreg, når han insisterer på at lade strengen være fri, som den netop er i karikaturen. Daumiers eksempel er oplagt for Degas, hvis streg, igennem han eksempel, lægger sig i en nutidig kontekst og alligevel kan opretholde en kunstnerisk relation til tidligere generationers kunstnere.

Galerie Durand-Ruel, huser i 1878, to år efter at have vist den anden impressionistudstilling, en række værker af Daumier, og hans eksempel er et godt indblik i tidens kunstmiljø og de varierende kunstneriske tilhørsforhold.¹²³ Her var en karikaturtegner, der livet igennem higede efter kunstnerisk anerkendelse, og som modtog den af kollegerne, men aldrig officielt blev anerkendt som kunstner.

¹²¹ Moor, 1888, p. 66.

¹²² 'The pupil of Ingres, but he applies the marvellous acuteness of drawing he learned from his master to delineating the humblest aspects of modern life. Degas draws not by the masses, but by the character; his subjects are shop-girls, ballet-girls, and washerwomen, but the qualities that endow them with immortality are precisely those, which eternalise the virgins and saints of Leonardo da Vinci in the minds of men. You see the fat, vulgar woman in the long cloak trying on a hat in front of the peer-glass. So marvellously well are the lines of her face observed and rendered that you can tell exactly what her position in life. She is as typical of the Nineteenth century as Fragonard's ladies of the Court of Louis XV', George Moore, *Confessions of a Young Man* (1888), reprint in Flint, p. 66.

¹²³ Loyrette, 1999, pp. 12-13.

Som også Baudelaire var Degas begejstret for Daumiers tegning og fremhæver hans evne til at 'tegne som de store mestre'.¹²⁴

For Degas er tegningen præcision og kontrol, linjen er redskabet, der kan sætte kunsten ind i den store sammenhæng af mestertalent – sætte Degas på niveau og relation med Raphael, Giotto og de andre. Daumier bliver den nye fortolkning, den nye radikale tegner, hvis visuelle kompositioner er af så høj håndværksmæssig kvalitet, at Degas anerkender det uden at lade sig mærke med nogen forskel på metiererne, 'fin' kunst og karikaturjournalistik. I den optik bliver Daumier linket mellem udtrykket 'man skal være af sin tid' (*il faut être de son temps*) og hele den kunstneriske arv, som Degas livet igennem nærer sig ved.

Daumier omgik med og var venner med mange af tidens store kunstnere, og han arbejdede sammen med dem på at ændre vilkårene for kunsten¹²⁵. Når Daumier sammen med en række berømte kunstnere som Antoine-Louis Barye (1796-1875), Delacroix, Théodore Rousseau (1812-1867), Corot og Manet i et formelt brev dateret 1871 insisterer på endnu en *Salon de Refusés*, markerer han sig som venstrefløj og i opposition til Akademiet.¹²⁶ 'Salonen' er det oprindelige navn på den offentlige kunstudstilling arrangeret af Académie Royale de Peinture et Sculpture og siden dets efterfølger Académie des Beaux-Arts i Paris i årene 1725 og fremefter. Omkring 1860 var antallet af kunstnere, der ikke faldt i juryens smag så højt, at det vakte skandale. Den franske stat så sig nødsaget til at arrangere et alternativ, der kunne facilitere de afviste kunstnere. Alternativet blev kendt som *Salon de Refusés*, 'Salonen for de afviste'. Det forklarer den noget paradoksale måde, Daumiers og Degas' kunst sammenlignes på i tiden. Daumier er oppositionen, det er Degas umiddelbart ikke. Når Daumiers tegninger anvendes som negativt sammenligningsgrundlag i anmeldelserne af Degas' kunst – og i mange andre sammenhænge også – er det et udtryk for kritikerens politiske holdninger, snarere end værkernes umiddelbare eller stilistiske ligheder. Kunstnerne har elsket Daumier for hans radikalitet og mod, stilistisk såvel som personligt, men grænserne mellem kunst og karikatur har samtidig sørget for at placere Daumier et andet 'ufarligt sted', men ikke for Degas. Degas er ikke selv med på barrikaderne, men har naturligvis været klar over, hvad der skete omkring ham, og at dømme efter de mange beskrivelser, samtidige venner og bekendte har gjort om ham, har Degas haft meninger om det meste, omend han i reglen kun

¹²⁴ Jeannot, 1933, pp. 152-174.

¹²⁵ Dele af teksten i dette afsnit er genbrug fra tidligere udgivet materiale, se Line Clausen Pedersen, Degas' Metode 2013, p. 32-36

¹²⁶ I kredsen omkring David d'Angers (1788-1856) – sammen med kunstnere som Barye, Delacroix og Rousseau – alle populære, var Daumier blevet identificeret som den politiske venstrefløj og i opposition til Akademiet. Charles Blanc (1813-1882), som er for Salonen, modtog i 1871 et brev fra en række kunstnere om, at de ville have endnu en *Salon de Refusés*. Brevet var underskrevet af Daubigny, Corot, Daumier, Manet m fl. (Mainardi, 1993, p. 28, p. 42).

ytrede sig under private forhold som middage og på tomandshånd med fortrolige.¹²⁷

Ekstremt ambitiøs med sin kunst, men tilbageholdende på formelle sager formår den hjemmearbejdende Degas gennem sit store netværk af venner og kolleger at fastholde en position som banebrydende i tidens kunstmiljø. Han søger konsekvent ingredienser, der kan udforskes og supplere hans arbejde hjemme i atelieret. Daumier er et af disse tiltag, en næsten uundgåelig kilde til samtidsstof, hvis potentiale selvfølgelig skal undersøges af Degas – ligesom fotografiet, monotypien og en række grafiske teknikker blev det. Degas idealiserer ikke Daumier på samme måde, som det er tilfældet med Ingres. Han identificerer sig ikke med den samtidige mestertegner, men integrerer hans stil i sit arbejde – alt imens han vedbliver at citere Ingres. Men kritikerne genkender Daumiers streg i et Degas-værk. Her får Daumiers teknik nyt liv, fordi det er radikal tegnekunst, en samtidig tolkning og bearbejdning af den tegningen som den så ud helt tilbage til de italienske mestre. At balancen mellem 'finkultur' og 'populærkultur' synes opløst i Degas' praksis, er interessant og en langt fra etableret praksis i tiden. Anmelderen og kritikeren m.m., Phillipe Burty (1830-1890), skriver om Degas' tegnestil og betegner den som mindre 'ærlig' end udtrykket hos Daumier: 'M Degas er en rigoristisk tegner i familie med Daumier, men mindre oprigtig, idet han søger karikaturens grænse, som Daumier allerede har fundet, men blødere i sin fornemmelse og mere levende i farvelægningen'.¹²⁸ Degas opererer nok med samme redskaber som Daumier, men han kamouflerer den radikale og spidse karikaturstil med en mere virtuos og farvefuld stil. Burty anerkender og understreger ligeledes forskellen på Degas og Daumier, men ser det ikke som et problem, at der i kunsten sker en åbenlys udveksling af udtryk og teknikker på tværs af de formelle 'tilhørsforhold', tværtimod. Daumier opfattes ikke som en kunstner på niveau med Monsieur Degas, men som 'tegnejournalist'.

4. Karikatur-energi

Uden at sidestille ham med Degas er det indlysende, at Daumier har en stor betydning for udviklingen af Degas' tekniske eksperimenter og derigennem hans værkers visuelle udtryk. Karikaturens spillerum er en koncentreret version af den erfarede virkelighed, og ligesom Degas forholder Daumier sig ikke til 'real'-tid, men kondenserer handlingsforløb ved at vride både de fysiske og tekniske rammer

¹²⁷ Adskillige publikationer beretter om Degas' venskaber og lange relationer med familie, venner og kolleger. Se for eksempel Halévy, Vollard, Dennis Rouart, *Degas à la recherche de sa technique* (Paris: Floury, 1945), Robins, Moore, *Confessions of a Young Man*, George Moore, *Impressions and Opinions* (New York: Davis Nutt, 1891), Marcel Guérin, *Lettres de Degas* (Paris: Editions Bernard Grassat, 1945) eller *Letters / Edgar Germain Hilaire Degas*, ed. by Marcel Guérin, trans by Marguerite Kay (Oxford: Bruno Cassirer, 1947).

¹²⁸ 'M. Degas est un dessinateur rigoureux, de la famille de Daumier, moins sincère en ce qu'il cherche le côté caricatural que Daumier reconstruit déjà, mais doué d'un sentiment plus vif de coloration'. Philippe Burty, 'Exposition des œuvres des artistes indépendants', *La République Française*, april 1880, reprint in Berson, I, p. 269.

i tegningen. Det er salonkunstneren, maleren og skulptøren Jean-Léon Gerôme (1824-1904), det officielle franske Akademis leder, der oprindeligt sender Degas nogle litografier af Daumier i håbet om, at de, som Gerôme skriver, vil 'optage Deres sind' – at de vil lære ham en mere 'autentisk og energisk form for realisme'.¹²⁹ Gerômes opmuntring til Degas om at studere Daumiers eksempel kunne umiddelbart opfattes som et ønske om, at Degas skulle gøre mere ud af den stilistiske lighed – få akkuratessse i sine motiver, lade dem ligne verden mere? Omvendt er dette måske ikke en propagandagave, de to kendte hinanden godt, og Gerôme har uden tvivl kendt til og respekteret Degas' udtryk og hans kunstneriske standpunkter.

Gerôme selv var den store kompositionsmeister, han skildrer motiver, hvis narrative indhold ikke er afspejlinger af verden, men forestillinger – forstået således, at han forholder sig ubundet til tiden i maleriet. Hans skildrer på én gang en gladiator-kamp, rovdyr i lænker, publikum, der hujer af fryd, og blod, der løber. Måske finder det sted i ét sammenhængende tidsforløb, måske er det sammensat og rekonstrueret for at gøre fortællingen og dramaet tydeligere. Som den store historiemaler er Gerôme optaget af kunstens potentiale til at fortælle en historie, til at sætte dramaet på spidsen gennem manipulation af handlingsforløb. Daumier gør noget af det samme, når hans scener bevæger sig mellem kunst og en erfaret virkelighed. Situationen kan forstås umiddelbart, når Daumier skildrer den. For eksempel tegningen af den lille pige for dommerne, en af de Daumier-tegninger Degas erhvervede sig. Udført omkring 1860 er tegningen, *For retten. Afhøring af mindreårig for lukkede døre* (Fig. 10) et eksempel på en af mange tegninger, Daumier gjorde af livet i retssalene.¹³⁰

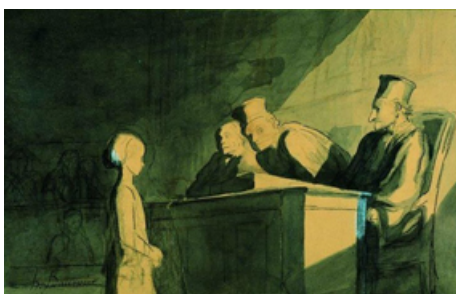


Fig. 10

Kompositionen er simpel og gør brug af få effekter. Stilen, de tre karakterer og scenen er tegnet i, har den samme insisterende kvalitet som det emne, Daumier eksponerer. Et mildt barneansigt, som den unge pige her, er tegnet med fine,

¹²⁹ Reff, 1997, p. 163.

¹³⁰ Denne Daumier-tegning var i adskillige år i Degas' besiddelse. Han købte den hos Durand-Ruel, som købte den af Daumier den 10. maj 1897 med titlen *Deposition de mineure* (Dumas et al., 1997, p. 21. Note 137.

skrøbelige linjer. Pigen dukker sig for dommerne med en ydmyghed, der straks afslører hendes position i situationen her, i livet. Stregen understøtter den udsatte skæbne og står i skarp kontrast til de kraftigere linjer, der udgør næsebor, hage og kæbe på dommeren til højre. Selv dommernes øre synes gjort med en kalkulerende linje og håret, der stritter i hans nakke, også den kradsbørstige karakter, de sidder fast på. Kontrasten mellem autoritet og de, der lever under dens nåde, er slående. Tegnstil og tematisk indhold er direkte relateret og arbejder sammen på en måde, der skaber et stærkt og præcist udtryk omkring det 'essentielle' i situationen, rettere end et fuldt narrativt forløb med før, under og efter.¹³¹

Slægtskabet mellem Gerôme og Daumier – og Daumier og Degas – ligger i selve håndteringen af materialet. Konkret betyder det, at de arbejder med materialet på en måde, så praksis bevidst indgår som en integreret del af et værks visuelle karakter; fremgangsmåden skjules ikke, men anvendes aktivt til at formgive nye udtryksmuligheder. For eksempel Daumiers klovn *Saltimbanque* (Fig. 11) er tegnet med urolige, dynamiske og gestikulerende streger, fordi sådan tager en optrædende gøgleklovn sig ud. Stregernes udtryk bliver ét med motivets indhold; linjerne, der definerer klovns krop og armbevægelser, efterligner en 'rigtig' klovns bevægelsesmønster.



Fig. 11

Figurens 'urolige dynamik' bliver til billedets 'urolige dynamik', eller den erfarede virkelighed bliver omformuleret til en stilistisk øvelse, hvor form og indhold smelter sammen. Virkelighedsgengivelsen forskydes og handler ikke om graden af lighed mellem det afbildede og det oprindelige motiv, i dette tilfælde en

¹³¹ Daumier eksperimenterede med sin brug af linjen og anvendte den i, hvad er blevet beskrevet som hans ambition i at indfange 'essensen' af et emne. Denne sætning tilhører Henri Loyrette, se Loyrette, 1999, p. 72.

klovn. Daumiers klovn kan vi ikke se i den erfarede virkelighed, ikke som den fremstår her på arket af meget bugtende og sammenhængende linjer. Klovnen eksisterer i kraft af linjerne, ikke blot figurens omrids, men også dens illuderede bevægelser. Som om, den bliver 'levende' i takt med, at den bliver tegnet. Linjerne kan ikke adskilles fra klovnen og vice versa, som lader Daumier praksis og værk blive et, økonomiserer i så høj grad med sine tekniske virkemidler, at intet 'alene' udgør form og andet blot 'praksis'.

Degas' sort-hvide monotypi af en dame, der sover, er skåret over samme læst. Damens silhuet, skød og arme er skabt med bevægelsen, der trækker monotypisværtten over pladen. En fysisk handling, hvis dynamik endnu findes som synlige spor i den sværtede overflade. Indhold og form er uadskillelige, de opstår i samme handling og fastholdes af hinandens dynamik. Sporene i sværtens overflade bliver til en dreven krop, der tungt draperer sig selv over et møbel og strækker sig, lige så langt som billedrummet er. Motivet afhænger direkte af den tekniske proces, det er vanskeligt at skelne teknik fra motiv, idet de visuelt synes at 'smelte' sammen i værkets udtryk. Grafikken i Degas' hænder lader praksis og værk blive ét.



Fig. 12

Degas' skulptur *Danserinde, fjorten år* (Fig.12) eksisterer som et radikalt eksempel på en kunst, der sætter sig selv fri af opgaven for at gengive en erfarede virkelighed. Her er en danserinde taget ud af sin sammenhæng, væk fra scenen og fra øvelsessalen, hvis stive positur med det fremstrakte ben og svært aflæselige ansigtsudtryk netop har til formål at karikere den danser, vi kan møde i operaen. Hun er ikke én danser, men alle dansere og derfor et billede af et fænomen, ikke en person, en sammenhæng eller et portræt. Langt fra nogen direkte gengivelse eller dokumentation over en erfarede virkelighed, fremstår *Danserinde, fjorten år* næsten 'overbearbejdet', fordi den er mere tydelig og fremstår næsten overdrevet i sit formsprog. Kunsten behøver den ikke som andet end startsted, derefter kan den

gøre det 'bedre' selv. Den livløse voksstatuette iklædes de samme ting som danserinden af kød og blod og fremstår klarere. Kunsten overgår den erfarede virkeligheden i et værk som dette; Degas udstiller ikke danserinden som koncept, det er ikke effekten af mødet med værket som underminering af en erfarede virkelighed, der er målet. Degas udstiller hende som et manipuleret produkt, der viser kunstens evne til at arbejde udover eller forbi det vi kan betegne en erfarede virkelighed, komplet med indmad af kort, stofrester og vat (Fig. 12a, Fig. 12b, Fig. 12c, Fig. 12d).



Fig. 12a

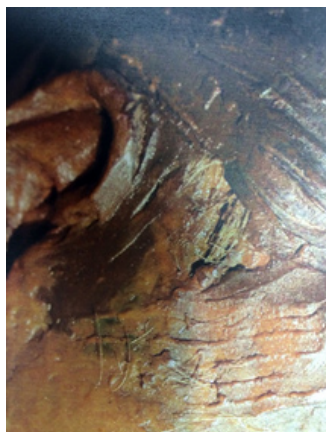


Fig. 12b



Fig. 12c

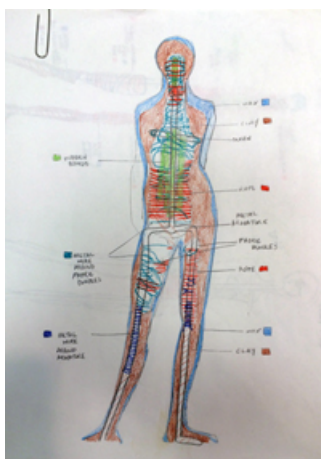


Fig. 12d

Danserinde, fjorten år er ikke en videregivelse af et oplevet sanseligt fænomen, hun er et konstrueret produkt, der demonstrerer kunstens uafhængighed samtidig med balletpigens fænomenkarakter. Selv i de sene værker, som for eksempel *Danserinder ved barren* (Fig. 13), er danserinderne noget, han engang har erfaret i virkeligheden. Deres ben, arme og positurer er dog for længst blevet ét med den kunstneriske praksis; to danserinder ville aldrig kunne stå op ad en barre på en sådan måde og strække ben og ankler i stik modsatte retninger. Det visuelle

resultat er anderledes end *Danserinde, fjorten år*, men for så vidt er opskriften den samme, når orange og turkis oliemaling erstatter voks, paryk og tylskørt.



Fig. 13

Gennem arbejdet med en række grundelementer demonstrerer Degas kunstens potentiale som noget, der kan overgå den erfarede virkelighed. Han insisterer på de frie rammer gennem radikale tekniske metoder, motiver uden narrativt indhold og en stil, der udelukker et konkret forhold mellem kunst og den (engang) erfarede virkelighed. *Danserinde, fjorten år* vises i 1881, meget vel som et resultat og et sammenkog af Degas' interesse for den 'særegne realisme', han opmuntres til af Gerôme – og som fylder godt i samtiden, takket være Daumiers tegninger og tryk.

Foruden de Daumier-tryk Gerôme sendte ham, samler Degas mere end 740 tegninger og grafisk materiale af karikaturtegneren.¹³² Han samler på originaltegninger, originallithografier fra Daumiers hånd, men også på en mængde udklippede billeder der havde været illustrationsmateriale i satirebladet *Le Charivari*. Degas har raget til sig, hvad han kunne komme i nærheden af, øjensynligt for variationens skyld – snarere end for den egentlige værkværdi. For Degas drejer det sig om visuel fodring, inspiration til linjeføring og Daumiers tegnestil, omsat i alle mulige medier og sammenhænge.¹³³

¹³² Dumas et al., 1997, p. 19-26.

¹³³ Ved sin død i 1917 efterlod Degas sig mere end 740 værker af Daumier. Til sammenligning ejede han omkring 121 værker; grafik, tegninger, udklip og gengivelse af Ingres' billeder og tegninger og således også en gipsafstøbning af Ingres' hånd holdende en pen. Degas ejede desuden omkring 233 værker; grafik og gengivelser af Delacroix's malerier fra blade, kataloger og lignende, se Ann Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas: A Summary Catalogue* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997). For gipsafstøbningen af Ingres' hånd, p. 82. Note 736.

4.2. An 'eloquent synthesis'

I sit essay fra 1890 fabulerer George Moore over Degas' kunst som en forlængelse af ikke blot karikaturen, men på højde med også Richard Wagners (1813-1883) skaberevne til at 'syntetisere' naturens elementer.

'The violation of all the principles of composition is the work of the first fool that chooses to make caricature of art his career, but, like Wagner, Degas is possessed of such intuitive knowledge of the qualities inherent in the various elements that nature presents that he is enabled, after having disintegrated, to re-integrate them, and with surety of ever finding a new and more eloquent synthesis'.¹³⁴

Denne 'intuitive' linje, der uhindret tager nye former og strækker sig efter motivet, fleksibel som karikaturen, men mere raffineret nu i hænderne på Degas. Moore taler ikke om ideologier eller tilhørsforhold, men om Degas' jongleringsevne, hans talent for praksis og måder at sammensætte denne på af forskellige inspirationskilder.

Overbevisningen, at Ingres, Delacroix og Daumier var de største *draughtsmen* i det 19. århundrede, var tidligere blevet udtrykt af kritiker og poet Charles Baudelaire (1821-1867), for første gang tilsyneladende i hans anmeldelse af Salonen i 1845. I opposition til det dominerende akademiske synspunkt, at der fandtes en standard for den perfekte tegning, argumenterede Baudelaire, at 'der er to slags *draughtsmanship* – koloristernes og tegnerne'.¹³⁵ Som dokumentation fremhævede han de forskellige udtryk hos henholdsvis Ingres, Delacroix og Daumier, ikke som uligheder, men som tre eksempler på kunst af høj kvalitet. Degas, som havde læst Baudelaire's kunstkritik kort efter den blev samlet og udgivet i 1868, har med sandsynlighed fundet bekræftelse i den følgende passage, skrevet cirka tyve år tidligere.¹³⁶

Vi kender kun til to mænd i Paris, der tegner ligeså godt som M. Delacroix – den ene analogt den anden på modsatte vis. Den første er M. Daumier, karikaturmageren; den anden M. Ingres, den store maler, den kunsthæder beundrer af Raphael. Dette er ganske sikkert kalkuleret for at forbløffe både venner og fjender, både tilhængere og modstandere af dem begge: men enhver, der undersøger materialet langsomt og nøjagtigt, vil se, at de tre typer af tegning har det til fælles, at de med perfektion og fuldstændighed gengiver de aspekter af naturen, som de mener at skildre, og at de siger netop det, de ønsker at sige. Daumier tegner bedre, måske, end Delacroix, hvis du foretrækker en sund, robust kvalitet fremfor de sære og fantastiske kræfter af et geni, sygt af geni; M. Ingres,

¹³⁴ Moore, 1890, p. 423.

¹³⁵ Baudelaire, 1975-76, II, pp. 355-56. Engelsk reprint, i; Baudelaire, 1965, p. 5.

¹³⁶ I et upubliceret brev, der kan dateres til juli 1869 (tidligere i samlingen tilhørende Jean Nepveu-Degas), beder Manet Degas om at returnere 'de to bind af Baudelaire', som han havde lånt. Disse var, foreslår Theodore Reff, *Curiosités esthétiques* (1868) og *L'Art romantique* (1869). Theodore Reff, 'Appendix, 1997: Some New and Neglected Texts', in Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas*, p. 172.

som er så forelsket i detaljen, tegner bedst, måske, af de tre, hvis du foretrækker udviklede pænheder fremfor total harmoni, og fragmentets natur fremfor kompositionens, men... (...) lad os elske dem alle tre.¹³⁷

Baudelaire sammenligner ikke kunstnerne ud fra deres forhold til farven, linjen eller måske karikaturjournalistik, men qua karakteren af deres tegnekunst. Hvem er den største tegner?, spørger han og ender med at ville elske dem alle tre for - både - deres individuelle styrker og svagheder. Når Degas fokuserer på det håndværksmæssige aspekt i disse tre kunstners arbejde, er det helt i tråd med Baudelaire og dermed tidens idéer.

4.3. En kunst 'længere end øjeblikket'

Kritikken imødekommer idéen om kunst som en sammensat størrelse, der arbejder på tværs af tid og kunstneriske tilhørsforhold. Er kunsten god nok, vil den overleve sin egen tid – for at kunne dette må den være overlegen i sin kompleksitet og klar i sin tekniske udførelse. I sin beskrivelse af Daumier som 'samleren af fænomener, der selv er et fænomen' sammenligner forfatteren Paul Valéry (1871-1945) den populære karikaturtegner med både Michelangelo og Rembrandt van Rijn (1606-1669) – og noterer sig i øvrigt, at dette er et 'generelt anerkendt slægtskab'.¹³⁸ 'For disse kunstnere er lys og skygge af ingen mindre betydning end objekterne og er anvendt på samme måde til at provokere maksimal betydning'. Fælles for Rembrandt, Michelangelo – og Daumier – er deres evne til at jonglere med materialet, uagtet tegning eller maleri – at bygge kunsten op på en måde, der ikke tilgodeser nogen kompositionselementer frem for andre. Daumier indgår i samtidens overvejelser omkring praksis – og hans håndværk lever tydeligvis op til de kunsthistoriske idealer sat af 'etablerede' mestre som Rembrandt og Michelangelo – i øvrigt kunstnere, Degas selv også har fremhævet ved lejligheder.

Både Valéry og Baudelaire skitserer et synspunkt, der identificerer kunstnerisk kvalitet som noget, der findes i den kunstneriske *praksis* og ikke som litterært koncept. Degas udtrykker ved flere lejligheder sin irritation over tidens uklare skelnen mellem litteraturkritik og reel kunstkritik, som han mener, på linje med både Baudelaire og Valéry kræver forskellige indsigter. Degas sætter kunsten højere, når han om kritikeren Joris-Karl Huysmans (1848-1907) ytrer, at: "alle litterater ikke bare kan sætte sig ned og tro, de kan skrive om kunst og så automatisk blive kunstkritikere (...) som om materialet ikke var den mindst tilgængelige form af alle former!"¹³⁹

¹³⁷ Baudelaire, 1965, p. 5. Dele af diskussionen på de følgende sider (siderne 69-74) er genbrug af tidligere udgivet materiale, se Line Clausen Pedersen, Degas' Metode 2013, p. 40-41

¹³⁸ Matthews, 1958-75 p. 157.

¹³⁹ 'Huysmans? said Degas, 'He's a stupid s.... What was he doing talking about painting? He knew nothing about it! All these writers think they can sit down and become an art critic as if

At Degas var ivrig forsvarer af maleriet som selvstændig kunstform, hvis udvikling og indhold burde diskuteres på egne præmisser – og ikke litteraturens – har været kendt i tiden og modtages ikke uden ironi, som for eksempel Huysmans kommentar afslører: ”En original fyr, denne Degas, sygelig, neurotisk (...) men af samme grund ekstremt sensitivt væsen som føler finheden i ting”, skriver Edmond de Goncourt (1822-1896) i sin *Journal* i 1874.¹⁴⁰ Degas placerer sig i samtidens kunstdebat ikke som mange af kollegerne gennem det synlige penselstrøg, der i denne sammenhæng kunne ligne en modedille, han etablerer sig solidt med tegnekunsten som sit tekniske og kunstneriske fundament. Essayet, der siden skulle lægge navn til impressionismaleriet som det ’ny maleri’ af kritikeren Louis Edmond Duranty (1833-1880) og udgivet i forbindelse med den anden udstilling i 1876 vist i Galerie Durand-Ruels lokaler, demonstrerer paradoksalt nok Degas’ relation til arven, tegnekunsten og mestrene.¹⁴¹ I relation hertil refererer han til Diderot og citerer dennes essay fra 1765, hvori han definerer idealet for den moderne tegning; ’tegningen gjort af observation, tegningen efter naturen...’.¹⁴² Ifølge Duranty må en kunstner være i stand til at producere en ’gennemborende tegning’, hvori han gengiver ’karakteren af væren og moderne ting’.¹⁴³ Duranty fremhæver udstillingens ’sag’ og idé som dens primære raison d’être og roser i samme åndedrag en unavngiven kunstner for hans eksempel ved at være *dessinateur* og *peintre observateur* i en gruppe af kolorister.¹⁴⁴ Et eksemplar af essayet sender Duranty to år senere i 1878 til den italienske kritiker og maler Diego Martelli (1839-1896), en af Degas’ venner fra de første år i Italien 1858-59.¹⁴⁵ Forudsætningen for en vedkommende og succesfuld samtidskunst er ifølge Duranty en kombination af teknisk talent, der respekterer og konsulterer fortidens

painting weren't the the least accessible form of all!’, Heather Dawkins, in Kendall; Pollock, p. 214

¹⁴⁰ Goncourt, 1971, p. 253.

¹⁴¹ Duranty, 1876, reprint in Berson, 1996, I, pp. 72-81.

¹⁴² ’Dans son Essai sur la peinture, à la suite de Salon de 1765, le grand Diderot fixait l’ideal du dessin moderne, du dessin d’observation, du dessin selon la nature’ (Duranty, 1876, I, p. 77).

¹⁴³ ’C’est peu à peu que [le mouvement] s’est dégagé, qu’il a abandonné le vieux jeu, qu’il est venu au plein air, au vrai soleil, qu’il a retrouvé l’originalité et l’imprévu, c’est-à-dire la saveur dans les sujets et dans la composition de ses toiles, qu’il a apporté un dessin pénétrant, épousant le caractère des êtres et des choses modernes, les suivant au besoin avec une sagacité infinie dans leurs allures, dans leur intimité professionnelle, dans le geste et le sentiment intérieur de leur classe et de leur rang’, Duranty, I, p. 75.

¹⁴⁴ ’Mais le dessin, c’est le moyen tellement individuel et tellement indispensable qu’on ne peut pas lui demander de méthodes, de procédés ou de vues. Il se confond absolument avec le but, et demeure l’inséparable compagnon de l’idée. Aussi la série des idées nouvelles s’est-elle formée surtout dans le cerveau d’un dessinateur, un des nôtres, un de ceux qui exposent dans ces salles, un homme du plus rare talent et du plus rare esprit. Votre guide, l’honorable et habile peintre-écrivain, si courtois, si ironique et si désenchanté dans ses dires’, Duranty, 1876, I, p. 77-78; *peintre observateur*, p. 74. Det er blevet forslået, at Durantys essay var et forsøg på at artikulere en teori om Degas’ kunst, se Armstrong, pp. 73-100.

¹⁴⁵ ’J’ai donc moins en vue l’exposition actuelle que la cause et l’idée’, Duranty, I, p. 76. I en anden anledning i 1878, sendte Duranty en kopi af *La Nouvelle Peinture* med noter i til den italienske kritiker Diego Martelli med navne på kunstnere citeret anonymt indskrevet i margin. Degas’ navn optrådte ikke i disse noter, Berson, 1996, I, p. 73.

kunstnere som for eksempel Diderot, samtidig med det formår at portrættere et samtidigt motiv overbevisende og klarere, end det fremstår i vores erfarede virkelighed. Opskriften, Duranty plæderer for, er en kunst, der sammensættes på tværs af tid og sted, og hvis tekniske kvalitet netop findes i dette greb.

Ligeledes i 1876 sammenligner en anden anmelder af udstillingen et Degas-maleri med Daumiers karikaturtegninger, netop på grund af maleriets 'lineære' kvalitet'.¹⁴⁶ Degas har formået at praktisere et kunstnerisk udtryk, som adskiller sig fra det 'indtryksmaleri', tiden også var optaget af. Et kunstnerisk udtryk der ekkoes af en kritiker adskillige årtier senere i den engelske *National Observer*. Trykt i 1891 af en anonym skribent fremhæves Degas' tegnestil som konkret årsag til hans kunstneriske talent: 'Hans tegning er fast og akademisk; konturen, ren og udtryksfuld som den er, insisteres der på med en for moderne kunst sjældnen klarhed. Han har arbejdet i mange medier – akvarel, pastel, pen and blæk...'.¹⁴⁷

4.4. Danserinde, fjorten år

Degas arbejder og lever i en periode, hvor kunstens udtryk, tekniske sammensætning og ikke mindst kunstnerens praksis synes blive evalueret på en række måder, og hvor mange begreber derfor tillægges adskillige betydninger.¹⁴⁸

Op til den første gruppeudstilling 1874 i den kreds, der først kaldte sig *La Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs etc.* forsøger han at hverve kolleger, som han i invitationsbrevet frister med deltagelse i 'un Salon du réalisme'. Til maleren James Tissot (1836-1902) skriver han i marts 1874:

Jeg er ved at blive rigtig spændt, og jeg arbejder på denne ting med stor energi og, tror jeg, med en vis succes. [...] Realistbevægelsen behøver ikke længere slås med de andre. Den ER allerede, den eksisterer, og den må vise sig selv som noget udtalt, der må være en *Realistsalon*.¹⁴⁹

¹⁴⁶ 'On dirait un Daumier de loin, mais, de près c'est bien plus qu'un Daumier (...) C'est un alphabet simple, correct et clair, jeté dans l'atelier de calligraphes don't les arabesques rendaient la lecture insupportable', Armand Silvestre, in *La Vie Moderne*, April 24, 1876, reprint in *Degas Inédit: Actes du colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988* (Paris: Musée d'Orsay, 1988, p. 319).

¹⁴⁷ Ifølge Kate Flint er afsender formentlig Charles Whibley (1859-1930), en kunstkritiker ved W. E. Henleys *National Observer* i de tidligere 1880'ere, i 1893 flyttede han til *Pale Mall Gazette*. Whibley er også fortæller for de kunstnere i tiden, som opretholder, hvad han anser for at gængse standarder af håndværket mere end de, som benyttede sig af mere innovative metoder: hvilket hænger fint sammen med hans litterære karriere; her viste han sig selv dybt mistroisk omkring erklærede forandringer. Flint, p. 275. Det er desuden blevet forslået, at afsender skulle være Walter Sickert, men dette afvises. Se Robins, p. 6. Matthew Sturgis indtager samme synspunkt i 'Book Review: Walter Sickert. The Complete Writings on Art', *Burlington Magazine*, 143/1181, (August 2001), pp. 502-503.

¹⁴⁸ White, 1973, p. 46.

¹⁴⁹ 'I am getting really worked up and am running the thing with energy and, I think, some success... The Realist movement no longer needs to fight others. It already is, it exists, it must show itself as something distinct, there must be a salon of Realists'. Brev fra Degas til Tissot, dateret marts 1874. Genoptrykt og oversat in Guérin, *Letters*, no. 12, pp. 38-39.

Degas bruger i flere sammenhænge både dette ord 'realistsalon' og 'naturalisme', når han redegør for sine ambitioner for et nyt udstillingsforum. Berømt for sit uortodokse udseende og for at være den eneste skulptur Degas i sin levetid udstillede, står *Danserinde, fjorten år*, endnu i dag med hænderne på ryggen. Det ene ben har hun frem for sig. Hovedet holder hun højt, ansigtet er vendt lidt opad og dets udtryk er umiddelbart svært at afkode. Oprindeligt udført i voks med en paryk af menneskehår og iført tylskørt, balletsko og corsage af stof under vokslaget, er hun på én gang tydeligt noget fremstillet; samlingerne i tøjet er tydelige, vokslaget en smule ujævnt lagt på nogle steder. Alligevel er der over figuren en række elementer, der får hende til at ligne noget vi kan genkende fra den erfarede virkelighed, en danserinde, en pige, en dukke? Den dobbelttydighed, Degas lægger frem med en skulptur som denne, leder tankerne mod dukken Olympia i Hoffmanns eventyr, *Les Contes d'Hoffmann*. Plottet i operaen går ud på, at dukkens fremtoning er så livagtig, at stykkets hovedperson forelsker sig hovedkulds i hende og siden nægter at tro på, at hun er en mekanisk robot. En kærlighedstragedie forfattet i årene 1880-1881, netop samme periode Degas arbejder med sin voksskulptur af en balletdanserinde.¹⁵⁰ Det selvforstærkende ansigtsudtryk, den unaturlige og ganske uerotiserende kropspositur, Degas' skulptur indtager, lægger ikke op til empatisk genkendelse, men til distance mellem værk og beskuer, hvorfor står hun sådan, ganske uindbydende – en provokation? Ja, men også meget mere. *Danserinde, fjorten år* er en bevidst kunstnerisk udnyttelse af et broget og søgende kunstmiljø, og Degas udnytter scenen til at skubbe barrierer og formelle forventninger. Gennem et ekstremt ambitiøst værk formår han at iscenesætte den kunstneriske relativitet som en af grundpræmisserne for gedigen banebrydende kunst. Den lille magre pigekrop med det fraværende ansigtsudtryk er derfor langt mere end netop det; hun er en sammensmeltning af forskellige tendenser og idéer i tiden, sat sammen på en ny måde. Idéer og tendenser vi kort kan trevle op.

Oprindeligt skabt til den sjette impressionistudstilling i 1881 i meget uortodokse materialer, og som maleren Degas' første og eneste skulpturelle værk eksemplificerer *Danserinde, fjorten år* en kunstnerisk satsning, en varsling om en ny standard. Skulpturen *Danserinde, fjorten år* er så tvetydig og radikal, at værket grundlæggende synes at iscenesætte den komplekse og elastiske relation, forholdet mellem kunst og erfaret virkelighed optager i Degas' praksis. I værket lader Degas bevidst indhold, teknik og formål smelte sammen i en sådan grad, at vi heller ikke i vores analyse af værket bør skelne. *Danserinde, fjorten år* mimer

¹⁵⁰ *Hoffmanns Eventyr* (fransk originaltitel *Les Contes d'Hoffmann*) er en opera af Jacques Offenbach (1819-1880). Han døde i 1880 uden at være færdig med den. Vennen, Ernest Guiraud (1837-1892) gjorde den færdig, og den blev opført i 1881. Se for eksempel, Jacques Offenbach; Jules Barbier, *Hoffmanns Eventyr: Fantastisk opera i 3 akter med prolog og epilog*. Dansk trans. by Jens Louis Petersen, serien *Det Kongelige Teaters repertoire* (København: Foreningen Operaens Venner, 1990).

livet selv, som hun står der og tager sig ud som en 'rigtig' balletdanserinde. Samtidig er hun en demonstrativ konstruktion og vokser derfor ganske logisk ud over de gængse kategorier og termer som 'portræt' eller 'genre-motiv'. Som Degas' brev til sine kolleger om planerne for 'un Salon du réalisme' afslørede, er hans egen brug af disse ord ikke bogstavelig – eller fikseret. Degas arbejder i et felt imellem erfaret virkelighed og kunst, hvor mulighederne for sammensætninger ikke begrænses af et motivs umiddelbare grad af lighed med verden, og behovet for narrativ troværdighed er sagt fra. Værket *Danserinde, fjorten år* kan opfattes som en elegant metafor på de ambitioner, der eksisterede omkring kunst, for Degas selv såvel som i hans samtid som sådan. *Danserinde, fjorten år* er en kunstnerisk satsning og derfor et billede af niveauet og alvoren omkring kunstneriske satsninger i tiden. Værkets tvetydige karakter, dets materialer, dets motiv, dets placering i det massive oeuvre af todimensionelle værker i olie og pastel er alt sammen udtryk for dette.

4.5. Lavater og Duranty

Omkring 1870 skriver Degas i sin notesbog: 'lav et *tête d'expression* (akademiske stil) en studie af moderne følelse – det er Lavater, men Lavater mere relativ på en eller anden måde – med et par underordnede symboler eller noget'.¹⁵¹ Et andet sted i samme notesbog understreger Degas behovet for at koordinere udtrykket i ansigtet og kroppen: 'lav portrætter af folk med velkendte og typiske attituder; fremstil figuren i genkendelige og typiske positurer og frem for alt, giv deres ansigter det samme udtryk som deres kroppe'.¹⁵² Degas' noter fra omkring 1870 er ikke overraskende. Den schweiziske teolog m.m., Johan Kaspar Lavaters (1741-1801) tekster om fysiognomi var i midten af århundredet vidt udbredte; oversat til både fransk og engelsk, og hans idéer havde vakt en bred interesse for sammenhængen mellem et menneskes indre og ydre, mellem dets udseende og dets opførsel. Lavater plæderer for, at vores fysiske form på forskellige måder afslører vores individuelle svagheder og styrker; en vigende hage er tegn på en svag vilje, et kraftigt kæbeparti på potentielle morderiske tendenser og tætsiddende øjne på lav intelligens. Lavaters idéer blev fulgt af detaljerede billedillustrationer; mennesket iscenesattes som produkt og som forudsigelig mekanisme. Den schweiziske landsbypræsts forslag til læsning af mennesket fik både mange ord og billeder med på vejen i tidens magasiner og kunstdebatter. Ikke uden betydning er i denne sammenhæng 1850ernes kritiker og forfatter Edmond Duranty, der i 1867 udsendte essayet *Sur la physiognomie*, hvor han introducerer Lavater som den oprindelige forfader til fysiognomien. Duranty

¹⁵¹ Dele af diskussionen på de følgende sider (siderne 76-84) er genbrug af tidligere udgivet materiale, se Line Clausen Pedersen, Degas' Metode 2013, p. 53-59.

¹⁵² Se John House, 'Toward a Modern Lavater? Degas and Manet', in *Physiognomy in Profile: Lavater's Impact on European Culture*, ed. by Melissa Percival, Graeme Tytler (Newark, DE: University of Delaware Press, 2005), p. 180.

vendte tilbage til emnet i sit berømte essay om de 'impressionistiske' malere, *La nouvelle peinture* i 1876.¹⁵³

Noten, som Degas gør til sig selv i 1870 om Lavater og om at skulle udføre et 'tête d'expression', er helt i tråd med både Lavater selv – og tidens genoptagelse af hans idéer gennem Duranty, men også fortidens forhold til idéer omkring udseendets betydning for et menneskes karaktertræk. Oprindeligt tjente tegneøvelsen *tête d'expression* nemlig det formål, at sikre at enhver fransk maler, der havde gået på Akademiet, opnåede kendskab til fysiognomiteorier.¹⁵⁴ At en kunstner skulle forholde sig til typer og kende til variationer over disse, var ikke noget nyt fænomen, selvom det oplevede en slags renæssance hos tidens kunstnere som Manet, Monet og Degas,¹⁵⁵ - formentlig 'godt hjulpet' af det ny istandsatte Paris med byens boulevarder, café-kabareter, bohêmer, absinthdrikkere og gøglere, som var nemme motiver at finde frem til. 'Typologi' var etableret i det 19. århundredes selvforståelse.¹⁵⁶

At disse karakteristiske motiver lægger op til tvetydige signaler og bøjninger af genre og hierarki, er helt i tråd med tidens dyrkelse af potentialet i hidtil oversete eller fravalgte motiver. Kritiker og forfatteren Théodore Thoré-Bürger (1807-1869) beskriver med begejstring, hvordan Manet i sine salonmalerier skildrer motiver hentet i samtidens underklasse *au sérieux* og behandler dem med respekt, som var de værdige som monumenter.¹⁵⁷ Også Manets portræt af Émile Zola, vist på Salonen i 1868, fremhæves af Thoré for sin maleriske kvalitet, men også for at tydeliggøre Zolas karakter.¹⁵⁸ Degas' portræt af Edmond Duranty fra 1879 er en hyldest til genren, denne nye type portrætter, der skildrer mennesket i portrættet og ikke blot har funktion af at være genkendeligt. Degas skildrer her forfatteren mellem den overfyldte boghylde og en stak papirer på skrivebordet med hovedet tungt hvilende i den ene hånd og ansigtet lagt i matchende folder; Degas skildrer udseende og sindstilstand – måske også forfatteren som type? Tidens optagelse af fysiognomiske idéer blandet op med ambitionen om at udvide, afdække og måske genopfinde maleriet som kunstform gjorde det helt oplagt for kunstnerne at

¹⁵³ Se evt. Marcel Crouzet, *Un Méconnu du Réalisme: Duranty (1833-1880). L'Homme - Le Critique - Le Romancier* (Paris: Librairie Nizet, 1964).

¹⁵⁴ For et bredt studie af fysiognomi i relation til fransk 19. århundredes karikatur, se Judith Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in the 19th Century Paris* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1982). Om fysiologi, se også Ségolène Le Men, Luce Abélès, *Les français peints par eux-mêmes* (Paris: Réunion des Musées nationaux, 1993).

¹⁵⁵ House, 2005.

¹⁵⁶ For eksempel Manets *Absinthdrikkere* (1859), Ny Carlsberg Glyptotek og *Den gamle Musikant* (1862), National Gallery Washington og Degas' *Absinthdrikker* (1876), Musée d'Orsay, med flere.

¹⁵⁷ Nochlin, 1971, p. 48.

¹⁵⁸ Se for eksempel Théophile Thoré-Bürger, *Salons de William Bürger (1861-1868)*, 2 vols. (Paris: Librairie Renouard, 1870), II, Pontus Grate, *Deux critique d'art de l'époque romantique: Gustave Planche et Théophile Thoré* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1959) eller Theodore Reff, 'Manet's Portrait of Zola', *Burlington Magazine* 117 (1975), 43.

inddrage fysiognomiske idéer i deres eksperimenterende arbejde med at blande og krydse 'typer' af motiv, for eksempel genre og portræt. Manets *Absinthdrikker* (Fig. 14) er det måske mest lysende eksempel netop på et maleri, der på én gang er tidsbillede (genre) og portræt.¹⁵⁹



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

Allerede i 1820'erne og 1830'erne havde værker som Delacroix' maleri af den 'forpinte' violinist, *Paganini* (Fig. 15), Théodore Géricaults portrætserie af 'de gale'¹⁶⁰ (Fig. 16, Fig. 17) gennem gengivelse af en militærorden, fine klæder eller et fast blik – men nedtoner derimod disse og lader mere subtile signaler som

¹⁵⁹ For yderligere, se John House, 'Impressionism and the Modern Portrait', in Sona Johnston, *Faces of Impressionism. Portraits from American Collections* (New York: Rizzoli, 1999).

¹⁶⁰ Jean-Louis André Théodore Géricault (1791-1824) malede omkring 1821-1822 en serie portrætter af forskellige menneskelige 'tilstande', for eksempel *Den gale Kvinde* og *Kleptomanen* til sin ven, psykiateren Dr. Étienne-Jean Georget (1795-1828). Lorenz Eitner, 'Introduction', in Lorenz Eitner, Hans Luthy, *Theodore Gericault (1791-1824): An Exhibition of Paintings, Drawings, Watercolours, Prints and Sculpture* (New York: Salander-O'Reilly Galleries, inc., 1987).

ansigtstræk, folder ved øjenkrogen eller en delikat gestikuleren med hænderne iscenesætte *mennesket selv*. Teoretikeren Charles Blancs kommentarer om Ingres' ikoniske portræt af grundlæggeren af *Journal des débats*, malet i 1832 (i dag på Louvre), afslører, at fysiognomien som fænomen er noget langt fra entydigt. Portrættet af M. Bertin (Fig. 18) blev i bred forstand opfattet som et billede på det moderne bourgeoisie. Blanc argumenterer for dets kunstneriske kvalitet ved at skildre netop Bertins individualitet gennem detaljen, men i særdeleshed fremhæver hans værkets kvalitet, idet det formår at viderebringe indbegrebet af en særlig mennesketype, en tidstypisk karakter han med et generelt udtryk kalder 'vor tids højere borgerskab'.¹⁶¹

Kunstnere i Degas' samtid opfordres af eksempler, sat af blandt andre Delacroix og Ingres, men som beskrevet, fostres de også af en lyst til og insisteren på at udvikle nye udtryk. Med inspiration fra massemediefænomener som karikaturen lykkedes de med en række værker, der undviger de sædvanlige kategorier og ikke lader sig inddele i typiske genrer. Det er relativiteten, der er interessant og med den tvetydigheden i det afbildede. Degas' *Danserinde, fjorten år* er et eksempel fra 1880'erne, men hun er langt fra Degas' eneste forsøg på at bøjne genre og materiale.

Oftest fremhæves Degas' motiver af vaskekoner, strygekoner, kabaretsangerinder, balletdanserinder og heste på væddeløbsbanen som motiver, der ikke lader sig kategorisere som portræt eller genremotiv.¹⁶² Over tid er de blevet betegnet som billeder af *la vie moderne*, en paradoksalt definition. *La vie moderne* dækker over alle typer motiv, fra operaen, gadebilleder, vaskekoner til væddeløbsbanen, og kvinden i færd med sin toilette. En bred kategori med det samlingspunkt, at motiverne er hentet i Degas' egen tid. Men Degas fortætter regnestykket, langt ud over hvad motivet ligner og langt udover at lade et maleri begrænse blot ved dets lighed med eller grad af abstraktion fra en erfaret virkelighed. Snarere end at producere 'blotte' synteser af portrætter og (kvindelige) stereotyper synes Degas at omgå genrerne ubundet ved ganske enkelt ikke at følge dem. Fænomener som fysiognomi har formentlig optaget Degas, netop fordi det er et relativt fænomen, der kan fortolkes på mange måder. Delacroix sætter med den forpinte violinist ét eksempel, Ingres med den solide Bertin et andet, Géricaults serie af plagede karakterer et tredje. Siden sætter Daumier endnu et og i tiden Manet og Duranty hver deres, hvorfor skulle Degas ikke ønske at sætte sit?

Lanceringen af *Danserinde, fjorten år* er netop Degas' bud på en komplet radikaliserings af alle disse svirrende idéer, og hun er et pragteksempel på det

¹⁶¹ 'Chose en vérité surprenante et admirable, ce portrait où revit en trait indélébiles une individualité qu'il serait impossible de confondre avec aucun autre, il est plein de style en son imitation, parce qu'il est vrai d'une vérité typique, c'est à dire qu'il nous apparait comme une personification de la haute bourgeoisie de notre temps' (Blanc, 1868, p. 612).

¹⁶² House, 2005.

fysiognomisk kodede; en skulptur af en arbejderklassepige, en fremstilling af en 'type' med stump næse, svagt hageparti og dårlig karakter – og samtidig en overlegen demonstration af Degas' formåen med tidens ingredienser, sammensat på en hidtil uset radikal måde.¹⁶³

Danserinde, fjorten år er e af Degas' mest berømte værker, som indgik i det materiale han sendte ind til gruppeudstillingen i 1881. Statuetten samt nogle pasteltegninger af berygtede kriminelle fra en af byens retssale, helt friskt og aktuelt fra en grusom mordsag det år. *Danserinde, fjorten år* er det måske vigtigste værk i forståelsen af Degas' kunstneriske udvikling – og den bevidsthed og store satsning, der lå i den. *Danserinden* bliver en demonstration af Degas' stræben efter en ny erkendelse i kunsten. I denne figur karikerer Degas sit eget 'karakteristiske' motiv: balletdanserinden, men i nyt materiale og på en ny måde. Det er meget muligt, at hendes ansigtstræk er inspireret af både Lavater og samtidens genoptagelse af disse tænkte mennesketyper. Men hun er langt mere end Degas' forsøg på at reproducere Lavaters teorier og ekko af en samtidsinteresse; hun er en kunstnerisk satsning af sådan en karakter, at alene halvdelen af genialiteten ligger i den handling, at han kun lavede én egentlig skulptur i hele sit liv; denne voksfigur påsat en paryk af menneskehår og iført satinsko og tylskørt er unik i ordets dybeste forstand. Et værk mere af den slags ville have punkteret hende som enestående og som satsning – hun er en brik, Degas er nødsaget til at udvikle og afvikle for at komme videre med sit arbejde for en kunst, der udelukker 'det naturlige' i sit væsen.

Med skulpturen af den magre lille pige med hænderne på ryggen og hovedet i sky lader han det motivet træde ud af maleriets flade, ved at modellere hende i tre dimensioner, er det som om han ønsker at lade hende træde ind i vores rum, ind i 'verden'. Derfor ligger konstruktionens balancepunkt her; *Danserinde, fjorten år* afbilleder på overfladen en karakter fra den parisiske opera – et motiv, oprindeligt hentet i den virkelige verden, men gjort til en dukke, en uvirkelig figur af Degas i atelieret. En konstrueret figur, en dukke: voks, paryk, tylskørt – alt sammen sammensat som rekvisitter, der låner udsagnskraft til et ensemble, der på ethvert niveau afviser det naturlige. Kroppen er ikke en krop, den er fremstillet voks. Håret ikke hår, men en paryk, farven semitransparent og ikke hud, men voksoverflade, der minder os om den metalkonstruktion, skelettet er, og figuren holdes oprejst af. *Danserinden* er ikke-virkelig i den forstand, at hun undviger og frasiger sig enhver form for teknisk eller indholdsmæssig relation til vores omverden. Erfaringerne, Degas henter; hans møde med balletten i operaen, hans studier af danserinderne er gjort i 'håndværkets' ærinde. Kunsten bliver i den optik til sit eget formål, eller i hvertfald en form, der ikke nødvendigvis har det som sin primære opgave, at forfølge egengivelser af den erfarede virkelighed.

¹⁶³ Se Douglas Druick, Peter Zegers, *Degas* (Paris: Grand Palais, 1988-89), pp. 205-207, og Callen, *The Spectacular Body*, pp. 26-28.

Degas gengiver ikke scener fra den parisiske balletscene, men skaber en figur, hvis udtryk parafraserer noget han engang har set og på en måde, så hun alligevel fremstår genkendelig. Som en figur i tre dimensioner danser eller optræder *Danserinde, fjorten år* ikke, hun står stivnet og fjernet yderligere fra sit virkelige udgangspunkt, hvad enten det er et øvelseslokale eller en scene. Figuren ligner i den optik et kunstneriske eksperiment, der eksisterer alene for sin egen skyld, som en prototype på *l'art pour l'art*, der afviser at ville stå i afhængighedsforhold til hverken skulpturtraditionen eller nogen form for social-historisk kontekst. Degas kommenterer og afviser i samme bevægelse, han skaberen voksdukke, lader den agere skulptur-karikatur og understreger sin egen 'tekniske autonomi'; her er 'maleren' der modellerer – i voks, en næsten life-size figur.

Skulpturen indeholder essentielt det samme projekt som det, der i Ingres, Delacroix og også Daumiers værk tiltrækker Degas; den håndværksmæssige radikalitet, der formår alene ved sin fremgangsmåde og ukendte tone at flytte rammerne for, hvad kunst kan. *Danserinde, fjorten år* er et stunt, en øvelse og en kunstnerisk satsning. Som en ham, Degas skal skyde af sig for at kunne træde ind i næste etape af sit laboratorieforsøg, bliver *Danserinde, fjorten år* et afgørende element i Degas' kunstneriske arbejde. Skulpturen, der er blevet berømt for at være et 'samtdsportræt', en imitation af den erfarede virkelighed, en fysiognomisk type og et karakterstudie og samtidig indbegrebet af Degas' kunst netop i 1881. Hun er ikke en fysisk person, højst omridset af et genreportræt, men der er noget fiktivt over hende; teknisk, motivisk, tidsligt. Foruden alt det andet, er hun også et udtalt teknisk eksperiment, som 'laboratoriemesteren' har begået. Ikke alle i samtiden er begejstrede for Degas' enestående figur:

Han har også praktiseret skulptur og det med så udtalt en originalitet, at selv de mest fromme må anerkende dette. Hans små balletpiger i voks, bemalet, parykket og gjort svansende af ham selv. Vi kan ikke lide disse kombinationer. Blonde, en svansen og udelte øjenbryn, der alt for udtryksfuldt foreslår, at balletpigen er af kød og blod. Modelleret over en voksfigur sætter afkommet sig selv i en alt for voldsom kontrast til kunstens materiale – [de] ...det var langt bedre overladt til Madame Tussauds manipulation.¹⁶⁴

Således lyder det i en usigneret artikel med titlen, *Modern Men: Degas*, trykt i *National Observer* i efteråret 1891. En kommentar, der ikke synes den 'fine' kunst, her repræsenteret af Degas, bør blande sig med den mindre 'fine', her implicit repræsenteret ved Daumiers indflydelse på Degas. Og værre endnu,

¹⁶⁴ 'He has also practiced sculpture and with so pronounced an originality that even the devout may refuse to bow the knee. His tiny ballet-girls of wax be-painted, be-wigged and be-flounced by himself. We like not this combination. Lace, flounces and imparted eyebrows too eloquently suggest the ballet-girl flesh and blood. Crafted upon a waxen figure the offspring of convention they assert themselves in too violent contrast with the material of the art – [they] ...were better left to the manipulation of madame Tussaud's', NN, 'Modern Men: Degas', *National Observer*, 31. oktober 1891, pp. 603-604, se Flint, p. 278.

Madame Tussauds voksfigurer. Karikaturer er åbenlyst ikke det oplagte sted at hente direkte inspiration til trods for, at alle er omgivet af den på en daglig basis – den hører hjemme i kassen af populær tegnet journalistik og kan tilsyneladende ikke sådan uden videre indlemmes i den finere kunst.

Danserinde, fjorten år, er både teknisk kompleks og motivisk kompleks. Udstillet i selskab af to tegninger af samtidige kriminelle, som hun blev det i 1881, kan hun opfattes som Degas' bud på et tidsbillede. Hun bliver til mere end en fortælling om både voks eller balletdanserinder. En kritiker påpeger i øvrigt en sammenhæng mellem Degas' værk og karikaturtegneren Daumiers.¹⁶⁵ Men *Danserinde, fjorten år* ånder ikke, hun lugter ikke, hun danser ikke - stivnet i voks bliver hun et 'skabt' billede over en figur Degas måske nok en gang har set i operaen. Ligesom de øvrige danserinder der kommer ud af Degas' atelier, er hun skabt eller produceret i kraft af en kunstnerisk praksis. I den optik, er hun ligeså kvalificeret som et motiv over kunsten selv, eller over den praksis der ligger til grund herfor, som hun er på en af samtidens figurtyper. Skulpturen iscenesætter måske ikke en danserinde, men snarere Degas' og tidens ambitiøse forventninger til kunsten; end ikke Degas selv overgår på noget andet tidspunkt graden af radikalitet i dette værk. *Danserinde, fjorten år* er gennemført 'skabt', kan vi kalde det; den materielle opfindsomhed; det halvgennemsligtige hudfarvede voks, parykken, det skræddersyede corsage og skørtet af tyl. I sin detaljerede kunstfærdighed, synes figuren næsten at overgå en erfaret virkelighed. Ligeså i sit *motiv*; hun er ikke én danserinde, men (potentielt) alle danserinder og hendes portræt er en sammensmeltning af indholdsmæssige elementer hentet hos Lavater, Duranty, 'populærkultur' og 'finkultur'.

I én enkelt figur både nedbrydes og genopfindes en række grundlæggende elementer omkring kunsten. Voksmassen eller voks-skallen omkring *Danserindens* krop, er den fysiske ramme, indenfor hvilket det kunstneriske udtryk foldes ud. Det er kunstværkets form de dominerer, og det i en sådan grad, at den næsten også bliver til selve værkets indhold og udtryk. I den optik bliver virkeligheden (omverdenen) af Degas anvendt som en ramme for fleksibilitet, for elastiske forsøg i nye materialer og nye typer indhold. Skelnen mellem portræt – typeportræt eller genre, mellem todimensionelle eller tredimensionelle kunstværker, mellem nutidig og fortidige idealer, synes som formelle begrænsninger erstattet med en kunstpraksis, der fusionerer form, indhold og materialer i én bevægelse.

¹⁶⁵ 'Disse portrætter er tilstede for at bekræfte hendes personlighed endnu engang. Jeg anbefaler dem de to *physionomier af kriminelle*. Denne damp af pastel, man ved ikke hvordan, har intensitet som de mest vigerose af Daumiers figurer'. 'Ses portraits sont là pour affirmer une fois de plus sa personnalité. Je vous recommande les deux physionomies de criminels. Cette buée de pastel a, on ne sait comment, l'intensité des figures les plus vigoureses de Daumier'. Armand Silvestre, 'Sixième Exposition des artistes indépendants', *L'Estafette*, 11. April 1881, p. 3. Reprint in Berson, I, p. 365. Spalte 2.

Danserinde, fjorten år er Degas' bud på en skulptur, en figur af voks sammensat med en sådan teknisk opfindsomhed og med så bred referenceramme til forskellige typer af motivisk indhold, at resultatet er enestående. Dette skildrer ikonet *Danserinde, fjorten år*: Kunsten som erkendelsesrum som det manifesterede sig anno 1881, i tiden og her som eksempel på hvordan Degas' praksis og Degas' værk synes forenes i samme udtryk.

5. Den 'åbne' proces

Om Degas skrev Paul Gauguin (1848-1903) i 1903 i sine erindringer: 'Degas foragter Kunstteorien og er ingenlunde forudindtaget i Teknik'.¹⁶⁶ Denne implicitte vision kommer til udtryk i praksis som den foregår i Degas' atelier, som finder sted på flere niveauer samtidigt. Han forbereder sine overflader, *inden* han går i gang med arbejdet, gennem grundering, opklæbninger osv.; han ændrer på dem *undervejs*, som motivet skrider frem, når han udvider en komposition med nye strimler papir i siderne, foroven eller forneden – eller formulerer mindre motiver, når han skærer dele ud af større lærreder og maler videre på dem. Han manipulerer med materialet, når han fikserer mellem lag af pastel – så han bedre kan tvære farven – og fikserer andre, så de stabiliseres. Degas trækker olien ud af sin oliemaling, tilsætter terpentin, så den bliver tyndere, og han lader sine pasteller ligge udenfor i solen, så de tørrer helt op og kan bearbejdes på ny. Degas spejlvender sine motiver, når han kalkerer kultegninger, reproducerer dem, når han trykker samme motiv flere gange, og giver et motiv nyt liv, når han tegner ovenpå blæklaget med farvet pastelskridt.

Degas arbejder på en måde, hvor udsagn og fremgangsmåde udvikles på tværs af og imellem forskellige materialer. Degas' kalkeringer af kompositioner i kultegninger og pastel er beskrevet i detaljer – og ligeledes hans arbejde med genbrug af monotypibasen som semiabstrakt, formgivende grundlag for pastelmotiver, fra landskaber til danserinder og heste. Teknikeksperimenterne afløser hinanden, og nogle gange smelter de sammen i nye idiosynkratiske fremgangsmåder, Degas selv opfinder. Hans produktion er formet af disse vekslende tiltag; eksperimenter i akvatinte udvikles til raderingsteknikker og litografiteknikker, monotypien bringer motiver med sig, der gentages i pastel og oliemaling. Arbejdet med pastel udvikler sig fra at være lineære motiver, der ligner 'rigtige' tegninger, til at være tegnede motiver, der ligner *malede* motiver. Imellem disse udtryk ligger et hav af studier i blyant, kul, skitser i olie.

Degas ejede adskillige fyldte notesbøger, gemte sine ungdomstegninger og kopierer de gamle mestre hele livet og arbejder ofte videre på kompositioner, der har været undervejs i adskillige år, disse opbevarede han omkring sig i sit atelier. Degas skriver detaljerede instrukser til ham, der opspænder hans lærreder, og går ned i forretningen på Montmartre (bekvemst lige om hjørnet fra, hvor Degas bor)

¹⁶⁶ Gauguin, 1909, II, pp. 21-23.

for at se på, medens opspændingen finder sted. Han signerer mindre end omkring en tredjedel af sin produktion og udstiller færre. Der er eksempler på, at værker, han allerede har foræret væk i signeret stand, tager han tilbage og arbejder videre på eller destruerer. Degas kunne også finde på at insistere på at vælge rammen til et værk, efter det var solgt eller blande sig i, hvordan ejeren skulle hænge det op.¹⁶⁷

Samtidige kritikere synes generelt at have været enige om at caste Degas i rollen som den teknisk avancerede kunstner, hvis talent var ubegrænset. Han kunne tegne bedre end nogen anden, modellere, male og eksperimentere – alle var imponerede. Alligevel dvæler Degas ikke, men søger konsekvent *mere* – større råderum til sin kunst, flere muligheder, flere effekter.¹⁶⁸ Snarere end at begræde ikke at være stilsikker synes Degas at have muntret sig med at gøre opmærksom på sin relative kunstneriske retning, som eksempelvis når en kollega ivrigt beretter om nu at have 'fundet sin metode', og Degas' svarer: 'Heldigvis for mig har jeg ikke fundet min metode; det ville kun kede mig'.¹⁶⁹ Det er tydeligt, at en stor del af den kunstneriske værdi for Degas findes i den dynamiske proces, og det er her, identifikationen ligger, ikke nødvendigvis i resultatet. Et andet ikonisk citat afslører Degas som bevidst om arven; uden mestrenes eksempel 'vil det være nødvendigt for os at blive slaver igen'.¹⁷⁰

Degas arbejder bevidst på en måde, der tillader ham en fremgangsmåde, der potentielt set kunne ende i flere forskellige resultater. Proces for Degas eksisterer på flere niveauer. Det enkelte værk, hvis materiale kan udnyttes på forskellige måder, og de rammer, værket skabes indenfor. I sin frie omgang med forskellige materialer på tværs af teknikker synes Degas ikke at have været slave af noget eller nogen.

5.2. Frisen

Et afgørende element i Degas' praksis er genbrug af motiver: kompositionsformer, detaljer, såvel som af hele motiver. På tværs af oliemaleri, monotypier, anden grafik, tegninger og pasteller kan man i Degas' arbejde således spore gentagne kompositionsopbyggende elementer som for eksempel vertikale eller diagonale genstande, der inddeler billedrummet og skaber rum; en pæl foran en hest på væddeløbsbanen, en cello, der rager op blandt musikerne, vertikale søjler i et øvelseslokale med danserinder, et spejl i hatteforretningen, en diagonal barre, som danserinderne hviler eller strækker sig på, osv. Figurerne kan ikke skilles ad, men fremstår som en sammenfiltret enhed, der ville falde fra hinanden, hvis en af figurerne blev taget ud af frisen; balletdanserinder med lemmer i alle

¹⁶⁷ For sidstnævnte, se Reff, *The Artist's Mind*, p. 23. Note 33. Dele af teksten her anvendt er genbrug af tidligere udgivet materiale, se Line Clausen Pedersen, *Degas' Metode* 2013, p. 60.

¹⁶⁸ Reff, 1971, pp. 141-166.

¹⁶⁹ Ibid., p. 270. Note 1.

¹⁷⁰ Ibid., p. 270, Note 2.

retninger, heste med urolige ben og virrende hoveder, 'russiske' dansere, hvis skørter flagrer kontrolleret skiftevis mod højre og venstre i billedrummet.



Fig. 19a

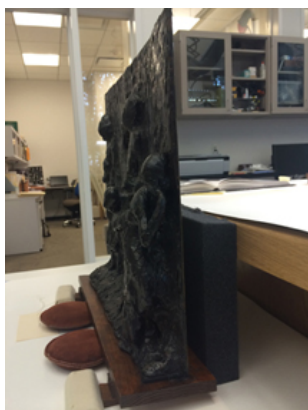


Fig. 19b



Fig. 19c

En enestående version af de så karakteristiske frisekompositioner er Degas' basrelief, *Æbleplukkerskerne* (Fig. 19a, Fig. 19b, Fig. 19c), oprindeligt modelleret i voks.¹⁷¹ Degas arbejder med de samme udfordringer på tværs af to- og tredimensionelle værker. Også i relieffet er det svært at vurdere figurernes forhold til hinanden, idet de visuelt synes at blende ind både for og bag hinanden. I relieffet bevæger de æbleplukkende figurer sig ubundet mellem relieffrummet og vores rum, når de træder både ud og ind af relieffet på samme tid. Figuren, der sidder i højre side med en anden figur på skødet, drejer sig ud af billedrummet. Således vrides overkroppen *ud* af reliefformen, som var figuren på vej ud af værket, alt imens underkroppen holdes indenfor massen. Midterste figur, stående, har arme og ben, der trækker i hver sin retning. På lignende vis ses dette formsprog i de såkaldte 'russiske' dansere, hvor arme og ben på diagonalen krydser hinanden. Figuren i *Æbleplukkerskerne* står på venstre ben og har løftet det højre, og skørtet flagrer. Til venstre i relieffet, dybere i relieffet end de øvrige elementer, er en figur formet med armen rækkende op mod hovedet. Degas har

¹⁷¹ For Degas' forhold til fotografiet og hans arbejde med at integrere den i blandt andet tegninger, grafik med videre, se Reff, *The Artist's Mind*, pp. 293-294.

tydeligvis eksperimenteret med det negative relief og det positive indenfor samme motiv.¹⁷²



Fig. 20

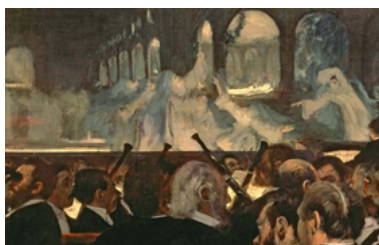


Fig. 21

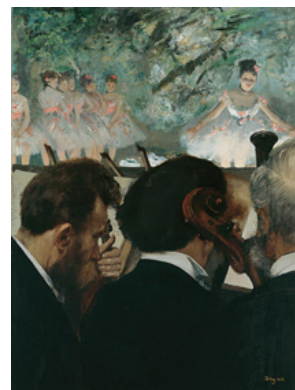


Fig. 22

Figurene i *Æbleplukkerskerne* kan opfattes som en gruppe, men fremstår egentlig i højere grad som enkeltfigurer sat ind i det samme relieffrum. Relieffet er et godt eksempel på, hvordan Degas' arbejde med maleri og pastel smitter af på det i plastisk materiale. Og omvendt. Friseformen går igen i adskillige værker, fra de tidlige malerier som for eksempel *Unge Spartanere* (Fig. 20) og *Jephtas Datter* til senere væddeløbskompositioner og danseøvelsesmotiver i pastel eller olie af figurer i varieret antal. Lignende kompositioner ses i Daumiers og i Degas' egne lignende motiver som *Balletscene fra Meyerbeers opera, Robert Le Diable* (Fig. 21) eller *Orkesttermusikere* (Fig. 22). Flere af de øvrige voksfigurer drejer sig også på en måde, hvor kroppen ikke er krop, men en form, der kan manipuleres – for eksempel *Dame, der får masseret ben* (Fig. 23), *Hest, der vægrer med hovedet og løber* (Fig. 24).



Fig. 23



Fig. 24

Relieffet er derimod unikt i Degas' produktion og har fungeret netop som øvelsesstykke i både formgivning og rumskabelse – men i lige så høj grad i

¹⁷² Dele af teksten i det følgende afsnit (siderne 85-87) er genbrug fra tidligere udgivet materiale, se Clausen Pedersen, 2013, pp. 61-64, p. 76.

omsætningen af ny inspiration. Som beskrevet i afsnittet om den ikoniske skulptur *Danserinde, fjorten år* er en af Degas' store inspirationskilder i samtiden den populære karikaturmester Honoré Daumier. Hvor *Danserinde, fjorten år* er et eksempel, der tydeligt manifesterer Degas' aktualitet i forhold til både karikatur, frenologi og skulpturpraksis – eller opgøret med samme – findes der også andre konkrete eksempler på værker, hvor Degas søger at gengive forhold ubeskrevet noget andet steds, men for hvis udformning Daumiers eksempel tydeligvis har spillet en afgørende rolle.



Fig. 25

I 1878 ser Degas Daumier-udstillingen hos Durand-Ruel, hvor dennes basrelief *Flygtningene* (*Les fugitives*) (Fig. 25) modelleret i gips og malet i lerfarve var udstillet – og han kommenterede Daumiers relief til kunstnerkollegaen Gerôme.¹⁷³

I *Æbleplukkerskerne* ekkoer Degas Daumiers komposition af figurer i en friseform – og hans materiale i æbleplukkerfigurerne. Daumiers figurer i *Flygtningene* er figurer sat i relief, idet de vender og drejer sig både indad og udad i relieffet. Flokken af figurer vandrer i samme retning. Også her er nogle 'bagerst' i relieffrummet og nogle længere fremme. Bevægelsen er atypisk, figurerne ser ud, som om de kan træde ud af relieffet hvert øjeblik. I sit arbejde med den modellerede form eksperimenterer Degas ligeledes med drejning af figurens torso, vridningen af kroppen mod os og/eller væk fra os. Daumiers relief er i et atypisk materiale: bemalet gips. Andre frisekompositioner i Degas' produktion demonstrerer inspirationen fra Daumier, for eksempel de mange billeder af heste eller danserinder i aflange træningslokaler.

Begge typer af motiver er inddelt i en distinkt forgrund, enten helt til venstre eller til højre ud til kanten af motivet. Den billedlige flade er langstrakt – og selv om figurerne størrelse antyder et relativt stort billedrum qua den naturlige afstand, der må være imellem dem, reducerer formatets horisontale form figurerne til dekorationselementer. Her menes dekorativ sådan som teoretikeren Charles Blanc definerer det i 1867,¹⁷⁴ hvor ordet *décorative* refererer til et essentielt formelt

¹⁷³ Degas' kommentarer til Gerôme i 1885 om Daumier: Reff, *The Artist's Mind*, p. 39. Note 12 og Note 13. Om Daumier hos Durand-Ruel: Reff, *The Artist's Mind*, p. 255. Note 62.

¹⁷⁴ Blanc, 1868, p. 496, og se Shackelfords diskussion af Degas' forhold til *décorative*, in George T.M. Shackelford, *DEGAS; the Dancers* (Washington DC: National Gallery of Art, 1984), pp. 85-86.

forhold, der bør være til stede i ethvert kunstværk; nemlig forholdet mellem farver, linjer og former – det man med et andet ord kunne kalde det overordnede 'design'. Det er denne dekorative komponent i ethvert kunstværk, som er bærer af 'optisk skønhed, den skønhed, der spejler øjets lyst', og som er noget andet end 'poetisk skønhed, den, som vækker følelserne'.¹⁷⁵ Optisk skønhed kunne for eksempel være værket *Vaskekoner og heste* (Fig. 26).



Fig. 26

Figureerne indgår i en komposition, der ikke gengiver nogen erfaret virkelighed. Her er to karakterer – hesten og vaskekonerne – taget ud af Degas' univers og sat sammen som puslespil uden direkte relation hinanden imellem. Arbejdsheste af solid statur, der ligner kopier af Parthenonfrisen, udgør en baggrund af flade og omrids, på hvilken de to diagonalt modsatrettede kvindefigurer er sat. Fire krydsende figurelementer, der skaber en rumlig dynamik, fordi de er sat ind foran hinanden som en frise, komplet autonome som elementer sat sammen i et værk. Værkets monumentale størrelse gør det til en sjældenhed i Degas' produktion, men det er den skitselignende behandling af omrids af figurerne og de løse skraveringer, der rytmisk udgør blå flade og rød flade, grøn og orange – Degas komponerer en billedflade af farver, teksturer, der spilles op mod hinanden og mod de store områder af rå ubehandlet lærred. Kompositionen demonstrerer Degas' anvendelse af linjen og af komplementærfarver. Linjen er på én gang volumen (skraveringerne på hestens flanke, forparti, damernes overdel og skørt) og silhuet (de sorte linjer omkring figurerne individuelt og nogle steder sammenhængende dem imellem). Farverne er kontraster og strategisk sparsomt anvendt i en opsætning, der tydeligt kommenterer på idéen om skitse som færdigt værk og vice versa. Med meget få virkemidler formår Degas at iscenesætte et motiv, der overbevisende illustrerer den tekniske uforudsigelighed han insisterer på. Værkets troværdighed er intakt, netop fordi det ikke foregiver at udgøre en fortælling af nogen art. I stedet for at søge efter mening finder blikket til ro i den ordnede æstetik.

¹⁷⁵ Blanc, 1868, p. 496.

5.3. *Danseøvelser i foyeren*

Degas synes i sin praksis stort set altid at have haft øje for det potentiale, vi her ser udfoldet som bud på både tekniske og motiviske opfindelser. Mere end tyve års 'åben proces' er langt fra enestående hændelser i hans atelier. Glyptotekets maleri, *Danseøvelser i foyeren* (Fig. 27), er netop sådan en gåde og et beviseligt stykke dokumentation på kunstnerens diskussioner med sig selv undervejs i processen af tilblivelsen af en oliekomposition¹⁷⁶. Maleriet er et af disse 'Degas-testamenter', idet det beskriver en maleproces udstrakt over mere end 25 år, for så længe gik Degas til og fra dette maleri. Som et løg består maleriet af adskillige lag, som ét for ét afslører aspekter ved Degas' praksis.



Fig. 27

Allerede ved allerførste øjekast bliver det tydeligt, at *Danseøvelser i foyeren* er meget mere end Degas' skildring af en dansetime – det er også et indblik i en lang og kompliceret arbejdsproces.

Degas har malet et øvelokale, en sært iltfattig version af nogle danserinder på tæer, balancerende i en sal bygget op i lilla, grå og lyserød. Figuren længst til venstre, hvis ene arm kan anes igennem søjlen, er straks blikfang. Figuren er først skitseret i en undertegning af linjer siden farvelagt på en måde, der skjuler dem. Gennem sine eksperimenter med monotypien begyndende i 1870erne opnår Degas en teknik til opbygningen af sine kompositioner, der på sin egen særprægede facon formår at blande linje og farve. Særligt i hans oliemalerier fra 1890erne bliver dette tydeligt. Visuelt har værket en karakter, hvor det enkelte penselstrøg synes at fungere som både linje og farvelægning på én gang.

Degas havde værket i sit atelier i formentlig mere end 20 år og helt frem til sin død i 1917. Det er tidligere dateret til at være påbegyndt i 1880erne, men at dømme ud fra de forskellige lag, malerifladen består af samt måden, figurerne er malet på og de anvendte farver, er det muligt, Degas kan have anlagt maleriet så

¹⁷⁶ Dele af teksten i på de følgende sider (siderne 89-95) er genbrug af afsnit fra tidligere udgivet materiale, se Line Clausen Pedersen, Degas' Metode 2013, p. 65, p. 76, p. 79, pp. 85-86, pp. 88-89

tidligt som i 1870erne. Tekniske undersøgelser afslører Degas' fremskredne og idiosynkratiske malemåde og hans tilgang til det at male som en åben proces, noget, der i princippet aldrig afsluttes. Degas var i sin samtid notorisk kendt for aldrig at afslutte sit arbejde. *Danseøvelser i foyeren* er et spændende indblik i hans arbejdsmetode, hans tvivl og hans møjsommeligt stædige insistensen på at forbedre – selv 'gode' motiver, som nu disse balletdanserinder, der øver i et lokale – og som for længst var populære i Degas' maleri på det tidspunkt, hvor maleriet er påbegyndt.

Danseøvelser i foyeren er i udgangspunktet et arketypisk Degas-motiv, nemlig scener fra og omkring balletten ved Pariseroperaen. Degas begynder for alvor at male balletdanserinder i begyndelsen af 1870erne og synes egentlig aldrig at ophøre med at vende tilbage til motivet. I de tidlige 70ere maler han øvelokalet; mange piger samlet i et rum, nogle hvilende, andre i færd med at danse eller strække ud – alt imens dansemesteren står afventende med sin støttestok, og i nogle tilfælde venter pigernes mødre i baggrunden – som for eksempel i serien til sangeren og samleren Jean-Baptiste Faure (1830-1914).¹⁷⁷ Nogle år senere på den tredje impressionistudstilling i 1877 udstillede Degas tre motiver af lignende karakter, *Danserinder ved barren* udført i udstillingsåret, *Danseøvelse* (Fig. 28) dateret til 1873 og *Danselektionen* (Fig. 29) ligeledes fra omkring 1873. Glyptotekets malerimotiv kan relatere sig til alle, og det er derfor muligt at foreslå, at værket kan være påbegyndt allerede i 1870erne.



Fig. 28



Fig. 29

¹⁷⁷ Boggs et al., 1988, p. 234.



Fig. 30

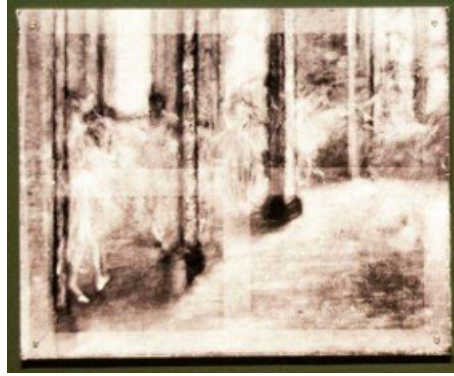


Fig. 31

Set gennem infrarøde optagelser og bekræftet af gennemlysning med røntgen bliver det synligt, at dele af det nuværende motiv er baseret på undertegninger gjort af Degas tidligere i processen (Fig. 30, Fig. 31).¹⁷⁸ Andre dele er ikke funderet på sådanne, men ligger alene i de øvre lag af malingen. Degas har derimod arbejdet på billedet over flere omgange. Den overordnede komposition er bygget op omkring søjlerne. De definerer rummet og perspektivet og er malet først. Derpå har Degas udnyttet søjlernes stringente udseende ved at sætte dem i kontrast til de lineært set 'ikke-strukturerede' danserindefigurer – en sammenstilling, der skaber en aparte rumfornemmelse, ikke mindst fordi størrelsesforholdene mellem søjler og figurer er unaturligt; skulle motivet ligne noget virkeligt, ville det være et meget lille rum med temmelig store søjler og større danserinder. Som mange i samtiden fandt Degas inspiration i de nye beskæringer af motiver, sådan som de var at finde i dels fotografiet, dels i japansk kunst og æstetik. Degas indarbejder dog sjældent deciderede japanske artefakter i sine motiver, men han gjorde brug af det japanske træsnits virkemidler i form af

¹⁷⁸ Se fotos af infrarød og røntgen anvendt i udstillingen *Degas' Metode* på Glyptoteket i 2013. Undersøgelser af malerier ved forskellige dele af lysets spektrum giver meget forskellige visuelle indtryk. Infrarøde optagelser (irr) anvendes hovedsageligt til at identificere undertegninger, men kan også anvendes til at identificere skadede områder, retouchering (reparationer i farvelaget) og i nogle tilælde *pentimenti*, det vil sige ændringer gjort af kunstneren selv undervejs i processen, Marjorie E. Wiseman, *A Closer Look: Deceptions & Discoveries* (London: National Gallery, 2010), p. 22. Røntgenstråling passerer relativt uhindret igennem de fleste malerier på lærred. Tungmetaller som for eksempel bly absorberer strålingen og ses derfor meget tydeligt aftegnet på røntgenoptagelser. Metaldele såsom søm og beslag er også meget synlige. Røntgenbilleder er velegnede til at afsløre *pentimenti*. Andrea Kirsch, Rustin S. Levenson, *Seeing through Paintings: Physical Examination in Art Historical Studies* (New Haven: Yale University Press, 2000), p. 182-186, og Wiseman, p. 21-22. Infrarød belysning i kombination med røntgen afslørede overfladen i *Danseøvelser i foyeren*. En kort undersøgelse af maleriet udført med ultraviolet stråling bekræftede resultatet. Ultraviolet (UV) stråling benyttes først og fremmest til at undersøge fernislaget, hvilket ikke var fokus for denne undersøgelse. Forskellige fernistyper har forskellig fluorescens. Retoucher (reparationer i farvelaget) og overmalinger træder frem som lilla eller mørke pletter på overfladen. 'Paintings', in Stuart J. Fleming, *Authenticity in Art: The Scientific Detection of Forgery* (New York: Crane, Russak & Co. Inc., 1976), p. 63.

beskæringer og figurers positurer.¹⁷⁹ Degas justerer motivet efterhånden; både søjler, figurer og vinduer flyttes eller males helt ud, som for eksempel elimineringen af søjlen bagerst i rummet, længst til højre.

Perspektiverne i 1870er-malerierne minder om det i Glyptotekets værk anlagte; den visuelle effekt skabt af gulvbrædderne, enten på langs eller på tværs af kompositionen, og forankres af vertikale elementer som her dørkarme og hjørnehalvsøjle. I både *Danseøvelse* og *Danselektionen* eksperimenterer Degas desuden med at gengive dagslyset som modlys, der brager ind af de store vinduer bagerst i kompositionen. I Glyptotekets version er vinduesformen i to af tre vinduespartier reduceret til abstrakte lyse flader, som for eksempel i modlys-portrætterne, som *Madame Jentaud* (Fig. 32) og *Kvinde ved vinduet* (Fig. 33). Søjlerne i Glyptotekets maleri synes mere bombastiske og næsten ude af proportion i forhold til de relativt spinkle, små danserinder i rummet. Noget tyder på, at Degas har anvendt en lineal til vinduerne og søjlerne i kompositionen, ligesom vi ser det i New Orleans-maleriet *Gårdhave ved et hus. (New Orleans, skitse)* (Fig. 34) fra 1872 og det komplekse motiv af *Frøken Lala* (Fig. 35), der hænger i munden, hvor han bestilte linjerne udført af en anden.¹⁸⁰ Baseret på søjlernes karakter og de andre relaterede billeder fra årene 1873-77 giver det mening at anslå værket som påbegyndt i halvfjerdsene. Heroverfor står lysets spil på søjlefladerne, gengivet med synlige penselstrøg i orange og den lysegrønne flade på søjlen længst til venstre samt danserindernes skørter i højre side, som minder om Degas' senere kompositioner. Derfor kan værket dateres til mellem cirka 1873 og 1900.



Fig. 32

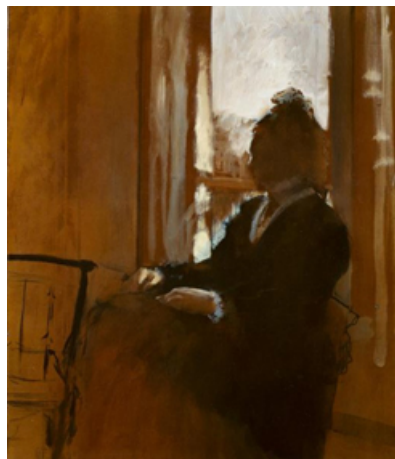


Fig. 33

¹⁷⁹ For mere om Degas og den japanske kunst, se Colta Feller Ives, 'Degas, Japanese Prints, and Japonism', in Ann Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas*, pp. 247-262.

¹⁸⁰ For mere om dette værks tilblivelse, se for eksempel Bomford et. al, pp. 82-91.

Degas havde besvær med at tegne linjer og anvendte til tider en lineal. Han irriterer sig over, at Monet tilsyneladende kan uden. Walter Sickert erindrer: 'I remember Degas once pointing out to me how Monet always got his masses d'aplomb intuitively. 'Sacré Monet', he cried with playful envy', Walter Sickert, 'Mesopotamia-Cezanne', *The New Age*, (5 March 1914), pp. 569-570. Reprint in Robins, p. 339.



Fig. 34

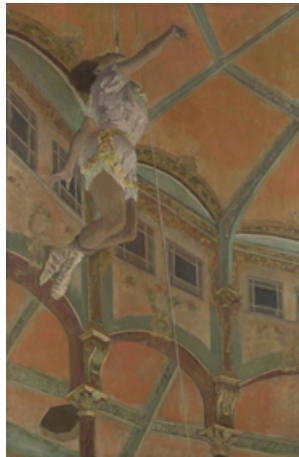


Fig. 35

Ydermere har Degas foretaget justeringer af søjlernes antal og placering. En søjle bagerst i rummet, til venstre for vinduet i øverste højre side af motivet, er fjernet i den endelige udgave af kompositionen. Den anden søjle fra venstre er rykket omtrent tre cm. Justeringen er sket på et tidspunkt, hvor danserinderne på begge side af søjlen var anlagt. Danserinden til venstre for søjlen – med det løftede ben – fik derved dækket mere af overkroppens højre side, som i den tidligere udgave var synlig til og med skulderen. De mørke konturer af hendes højre side, overarm og skørt, som på overfladen fortsætter gennem søjlen som forbindelse til elementerne af kroppen på den anden side, ligner ikke undertegningslinjer, men nogle, der er malet efterfølgende oven på søjlen. Den rygvendte danserinde til højre for søjlen fik derimod synliggjort hele balletskørtet ved ændringen. Til højre for den forreste søjle i rummet, det vil sige nærmest billedets venstre side og halvt skjult af søjlen, er en danserinde med ryggen til fjernet fra motivet ved overmaling. Elementer af figuren, for eksempel ben og fødder, er delvis synlige for det blotte øje. Muligvis er der foretaget justeringer i forhold til arme og ben, inden figuren blev overmalet, der kan ses flere justeringer af fødder og ben på danserinden længst til højre samt danserinden ved bagvæggen til venstre herfor.

At Degas malede på motivet i flere omgange, bliver tydeligt i de to danserinder længst til højre, der til forskel fra de øvrige figurer er tilføjet sent, idet de er malet ovenpå det næsten færdige gulv. I disse figurer har Degas foretaget flere justeringer i positionerne af danserindernes fødder, ben og arme. Danserinden længst til højre i billedet har fået sin løftede fod rykket længere ned, mens den rygvendte danser, nummer tre fra højre ved vinduesvæggen, har skiftet position fra en stående stilling med begge fødder på jorden til et højt løftet højre ben. I gruppen med to danserinder i centrum af kompositionen foran det midterste vindue har den bagerste danserinde fået rykket de løftede arme længere op. I maleriet, som det ser ud i dag, er de malet ovenpå farvelaget i vindueslysningen. Endelig har Degas malet hovedet på danserinden længst til venstre i motivet lidt

større og rykket det længere opad, det samme gælder hendes løftede arm foran vinduet. I forbindelse med tilføjelserne af de sidste figurer har Degas justeret vinduernes placering. Vinduet i baggrunden længst til venstre er gjort et par centimeter bredere, end det først var malet. En justering, der er sket forholdsvis sent i maleprocessen, da den forestående danserindes løftede vandrette arm er ensartet ren i farven, svarende til både den oprindelige og senere version af vinduet. De senere tilføjelser, danserinderne længst til højre, er uden fortegning. I stilen minder de om måden, Degas laver figurer på i de senere 80'ere og 90'ere, hvor linje og malestrøg visuelt synes at smelte sammen. Kompositionen ændrer sig i takt med, at Degas tilføjer flere danserinder, og slutteligt opstår en frise. Over årene bliver denne fremgangsmåde anvendt og raffineret, producerer han i de sene 1870'ere en række aflange kompositioner af lignende karakter. Interessant i denne sammenhæng er det især, at figurerne sat ind helt til højre i *Danseøvelser i foyeren* i deres udtryk minder om figurer, malet af Degas i kompositioner omkring 1905.¹⁸¹

5.4. Genbrug af *Danseøvelser i foyeren*

Et værk som *Danseøvelser i foyeren* viser tydeligt, hvordan Degas er optaget af den tekniske proces og konsekvent søger at optimere sit kunstneriske udtryk. Gennem en række øvelser finder han frem til et værk, der er sammensat af nye og gamle elementer, en ikke ukendt fremgangsmåde hvis man ihukommer hans tidlige værk *Jephtas Datter*.

Danseøvelser i foyeren er påbegyndt med en række former, her figurer og søjler, som Degas udvikler over en grundform, der arbejdes videre på. Det primære for Degas er ikke at videregive et livagtigt eller sanseligt indtryk af en dansetime eller skildre de arbejdsomme danserinders liv backstage i den parisiske opera. Hans ærinde er at teste og vride de kunstneriske virkemidler, indtil de genopstår udenfor deres sædvanlige rammer. Degas formår at fremstille en motivtype, der både er relateret til den erfarede virkelighed; et nu og her, men også et konstrueret scenarie. Derfor er der ben i alle retninger, arme, der ikke har noget at række efter, og flere figurer end man kan forestille sig sat sammen i hvad vi kan kalde et 'øvelseslokale'. Danserinderne er ikke individer, men farvefulde abstraktioner af noget nogenlunde genkendeligt; den virkelige øvelse her er Degas' egen, når han ændrer i selve den maleriske praksis. Han gør det i forskellige materialer og i forskellige motivsammenhænge.¹⁸²

¹⁸¹ For eksempel *Stående danserinder*, ca. 1900, (kalkeringspapir monteret på vævet papir), Fitzwilliam Museums Cambridge, England, *Danserinder ved barren*, ca. 1905, (kul og pastel på kalkeringspapir monteret på vævet papir), The Toledo Museum of Art, eller *Danserinder*, ca. 1905, (pastel over kul på kalkeringspapir lagt på vævet papir og monteret på lærred), Wallraff-Richartz Museum, Köln. Se Shackelford, pp. 100-101.

¹⁸² *Hattemagerne* er endnu et pragtdokument på Degas' enestående arbejdsmetode. Ligesom i Glyptotekets *Danseøvelser i foyeren* har Degas arbejdet med værker af flere omgange over en årrække. Kompositionen *Hattemagerne* fra The J. Paul Getty Museum er påbegyndt omkring 1882

Degas udstiller i sit liv adskillige værker, der kan relateres til *Danseøvelser i foyeren*, men aldrig værket selv. Kritikken af gruppen af værker med dansetimemotiv udstillet i 1879 var generelt positiv.¹⁸³ Degas blev prist både for sin delikate tegning og præcise viden om (og videnskabelighed i) farvelægning af tøj og sin ekstraordinære evne til at gengive interiørlys. Degas' backstage-malerier markerer en ny version af de populære danserinder. Skribent m.m. Armand Silvestre (1837-1901) priser ankomsten af en ny 'leçon de danse', og Salonfavoritten Gerôme kalder motiverne fulde af 'sjæl, megen observation og meget maletalent i måden, hvorpå Monsieur Degas har afbilledet de små danseelever i færd med en dansetime'.¹⁸⁴ I disse værker relaterer motiverne sig til hinanden. De er variationer over Degas' arbejde med at få rum, søjler og figur til at indgå i en komposition – uagtet om det er i et øvelseslokale, en foyer, bag scenen (for eksempel maleriet *Danserinder i røde skørter* (Fig. 36). Motivtypen skildrer som regel flere danserinder, adskillige eller sæt af to og tre ad gangen. Måden, de er 'flokket' sammen på, skildrer dem som form snarere end individer. De er kroppe på arbejde, lemmer, der bøjer, strækker og øver sig som små maskinelle mobiler. Kritikeren og poeten Stéphane Mallarmé (1842-1898) beskriver dansen som en art dematerialisering af kroppen: 'En danserinde er ikke en kvinde, der danser, fordi hun er ikke en kvinde - og hun danser ikke'.¹⁸⁵

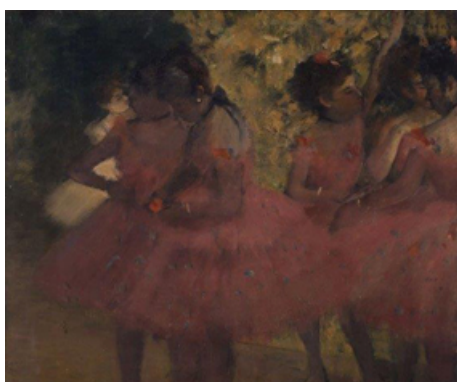


Fig. 36

Degas parafraserer balletøvelsen, rutinen og besværet omkring forbedringen af trin. *Danseøvelser i foyeren* har som komposition oprindeligt taget udgangspunkt i noget typografisk; en rigtig sal med levende danserinder. Her studerede Degas lys,

og arbejdet på frem til omkring 1905. *The Fallen Jockey* er et andet eksempel på Degas' åbne arbejdsproces og en anderledes ikonografi, men netop derfor, sidestillet med Gettys, et godt eksempel at nævne her. Tre eksempler på det samme.

¹⁸³ Det er ikke helt afklaret, hvilke malerier Degas udstillede, men der var flere. Se Richard Kendall's diskussion in Devonyar; Kendall, *Degas and the Dance*, p. 86. Note 76.

¹⁸⁴ 'M. Degas a représenté de petites élèves danseuses pregnant leur leçon', Jean-Léon Gérôme, 'Courrier de Paris: Une Exposition d'artistes indépendants', *L'Univers illustré*, 26 april 1879, 258, reprint in Berson, I, p. 221. Spalte 3. Silvestre, 'Le Monde des arts'

¹⁸⁵ Matthews, 1958-75 p. 17.

bevægelse, struktur af materialer i rummet, osv. Det starter med en gengivelse af en scene, som han har set den. Derpå ændrer den sig og bliver til noget andet end erfaret virkelighed. I takt med ændringerne i billedfladen bliver motivet til noget opfundet, til noget 'skabt'. Slutteligt er dét, vi præsenteres for, skabte danserinder, malede figurer, og langt fra den erfarede virkelighed i hvilken de oprindeligt blev set. Bearbejdningen 'vinder' over virkelighedsgengivelsen. Form, farve, linje og samspillet af disse er vigtigere end korrekt gengivede kroppe, dansesale, antal af danserinder til stede osv. og det er som om deres individuelle betydning forsvinder i en komposition, hvor alle elementer samspiller i et udtryk. Når Degas insisterer på at udvikle et maleri over 'murbrokker' af motivmateriale, når han gradvist frem til dette helt afgørende punkt for maleriet som sådan. Som *Danserinde, fjorten år* iscenesat i voks maler Degas i et værk som *Danseøvelser i Foyeren* en række figurer helt underlagt maleriets egen logik.

Som det er tilfældet i Degas' produktion af voksfigurer og hans mange værker i pastel og olie, er det gentagelser over det samme motiv, der er sagen. Hver gang han maler en kvinde igen, spejlvender hende i kalkerede versioner eller klipper hende ud eller ind i et større eller mindre lærred eller papir, gør han hende til mindre dame og mere kunst. Balletdanserinderne i Glyptotekets maleri og de mange år, de bliver til under, er udtryk for det samme. *Danseøvelser i foyeren* er frarøvet enhver form for narrativt indhold og iscenesættes her som blotte formationer på en overflade, ganske uden relation til fysisk eller erfaret virkelighed. Derfor kan Degas lade danserinden længst til venstre integrere i søjlen, og hendes arm eksisterer kun som silhuet af sorte linjer. Dels slører han ikke, at linjer er redskabet, der definerer, men det bliver også linjen, der åbner den tekniske proces – og lader den stå åben. Det spiller ingen rolle, at forholdet mellem danserinde og søjle er uklart, eller om hun står foran eller bagved den. De er det samme; brikker i Degas' eksperimenter med kompositionelle fremgangsmåder og leg med de fundamentale elementer.

Værkets opbygning afslører linjen som redskab før, under og efter motivets tilblivelse. Degas arbejder uden fastsat norm for, hvordan hans billedrum skal bygges formelt op, når han maler omrids i mørk maling øverst nogle steder i figuren på de essentielle steder som ben, arm, fødder. Samtidig ved vi, at han startede kompositionen med linjer i deres oprindelige funktion: som undertegning. Degas arbejder ikke ortodokst og interesserer sig ikke for kronologi. Degas' praksis foregår følger i den optik ikke en lineær fremadskridende handling.

Danseøvelser i foyeren eksisterer i den optik som et dokument på Degas' praksis og hvordan han arbejder over tid, med det samme værk. Værket fraviger de gængse opdelinger der lader det analysere ud fra enten en *motiviske, tekniske* eller *kronologiske* forhold. Degas arbejdede på denne komposition i mere end tredive år, han fjerner figurer undervejs, tilsætter yderligere og bearbejder overfladen af billedet så mange gange og så radikalt, at vi visuelt ikke længere kan adskille

indhold eller teknisk proces. De låner hinanden udsagnskraft og Degas skaber et maleri, der i den grad er et eksempel på, hvordan *praksis* og *værk* i hans arbejde ofte er tæt forbundne.

5.5. Kort om Degas og impressionistudstillingerne

Impressionisterne blev på Degas tid ofte forbundet med en form for oprør overfor tidligere tiders kunst, som skulle de frasige sig ansvaret for at male efter akademiske forskrifter og dermed et forventeligt forhold til den ældre tegnekunst som det absolut bærende element i enhver form for kunstnerisk virke. I modtagelsen af den første udstilling der fandt sted i 1874 indgår i overskifterne bl.a. udsagn som; 'uafhængighed' (*L' indépendance*) 'de påtrængende' (*les Intransigeants*) og 'Nyhederne' (*Les Nouvelles*). Allerede fra begyndelsen, blev disse kunstneres handlinger betragtet som politiske og det indgår nærmest som en del af deres eksistensberettigelse, at de afviste den statsorganiserede, institutionelle struktur af kunstverdenen, ved at organisere deres egne udstillinger.¹⁸⁶

Man kan argumentere for, at det er svært at diskutere impressionisme uden at se den i lyset af Salonen, idet den er skabt som en modreaktion og på baggrund af kunstnernes behov for at løsrive sig fra det 'etablerede'. Fortsætter vi ud af den optik, er det nemt at ende med en version af impressionistfortællingen der fokuserer på, at her er en gruppe kunstnere der i deres 'uafhængighed' ikke længere anvender eller skuer mod traditionen, hermed menes kunsten produceret før deres egen tid.¹⁸⁷ Et godt eksempel på dette, er en (næsten) samtidig kritik skrevet af Camille Faust, der netop beskriver hvordan impressionisternes ophav er, at være noget andet end det eksisterende, han skriver; "To conclude, the very name 'impressionism' is due to Claude Monet. There has been much serious arguing upon this famous word, which has given rise to all sorts of definitions and conclusions. In reality this is its curious origin, which is little known, even in criticism. Ever since 1860 the works of Manet and of his friends caused a stir, that they were rejected *en bloc* by the salon jury of 1863. The emperor, inspired by a praiseworthy, liberal thought, demanded that these innovators at least have the right to exhibit together in a special room which was called the Salon des Refusés.

¹⁸⁶ "Salon de 1874 à Paris" in; *L' Indépendance belge*, 13, June 1874, 3. Hele anmeldelsen er genoptrykt i Ruth Berson, *The New Painting Volumes I*, p. 9.

Henri Polday, "Les Intransigeants" in; *La Renaissance littéraire et artistique*, 3 May 1874, 186-188. Hele anmeldelsen er genoptrykt i Ruth Berson, *The New Painting Volumes I*, p. 32. La Petite Presse; "Les Nouvelles", 18 april 1874, p. 2. Hele anmeldelsen er genoptrykt i Ruth Berson, *The New Painting Volumes I*, p. 32.

¹⁸⁷ De politiske forhold under hvilke Impressionismen opstod er diskuteret af en række kunsthistorikere. Af nyere eksempler på dette kan fremhæves John Houses bidrag. Se John House, *Paint and Politics*, Yale University Press, New Haven and London, 2004, pp. 207-217.

The public crowded there to have a good laugh. One of the pictures, which caused most deision, was the sunset by Claude Monet, entitled *Impressions*¹⁸⁸.

De otte udstillinger der i eftertiden efter 'Salon des Refusés' finder sted, er afgørende for Degas' praksis, idet disse udstillinger netop tillader ham at udstille værker ganske uafhængig af en jury.

Således kan Degas' praksis, ligesom andre der deltog (Monet, Pissarro, Renoir, Caillebotte o.m.fl.) ses i en optik, hvor disse formelle forventninger til kunstens udseende var under afvikling politisk og i kunstnernes praksis. I en undersøgelse af om og i så fald hvordan Degas' praksis er forbundet til hans værk, skal vi kort se på, eksempler på den typer af værker, Degas valgte at udstille på den første af de i alt otte gruppeudstillinger.

Et samlet vue over værker vist på impressionistudstillingerne, demonstrerer, at Degas over årene udstiller værker udført i adskillige forskellige teknikker; oliemalerier, pastel, tegning, grafik og den førnævnte *Danserinde, fjorten år i voks*. Desuden anvender han ofte titler til sine værker, der indeholder tekniske termer og vi kan i listerne se en række værker betegnet med begreber som *esquisse*, *ébauche* og *étude*.¹⁸⁹ Oprindeligt refererer alle tre termer til de forberedende studier til store, færdige malerier: *esquisse* var en hurtig nedfældning af hele kompositionen, *ébauche* en begyndelse på maleriet og *étude* et nærstudie af en enkelt del af en komposition.¹⁹⁰ Et eksempel på dette, indsender han allerede ved den første udstilling der fandt sted i 1874. Omkring 1873 producerer Degas en tegning begået på indfarvet papir. Værket *To danserinder* (Fig. 7) er signeret, men har et udtryk hvis ujævnhed godt kunne forveksles med en skitse, nogle 'forberedende' streger til en senere komposition. Tegningen var oprindeligt én ud af tyve tegninger, Degas udvalgte til at blive gengivet i albummet *Degas; vint dessins*, 1861-1896, hvori den dateres til 1876. Siden er tegningen foreslået udført i 1876-77, men den kan også relateres til en gruppe tegninger, Degas udførte i 1873, netop hjemvendt fra et besøg hos sin bror i New Orleans.¹⁹¹

¹⁸⁸ Maclair, 1903, oversat version af originalteksten findes i Flint, 1984 .

¹⁸⁹ Se oversigten over de værker Degas udstillede på den første impressionistudstilling i 1874, Berson II, Exhibited Works, p. 3 og p. 15, og værker han udstillede på den anden impressionistudstilling, Berson II, Exhibited Works. p. 33 og pp. 47-69.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Boggs, et al., 1988, p. 276.



Fig. 7

Motivet forestiller to figurer, to danserinder i færd med at strække ud, umiddelbart er det svært at se, hvorvidt det er den samme figur set fra to forskellige sider, eller to uafhængige danserinder. Det er benene og i figuren til højre også ryg, nakke og hårbånd, der er det egentlige motiv. Figurernes proportioner og placering i rummet er relativ. I sammenhængen kunne tegningen opfattes som demonstrativ; den store maler udstiller en skitse på den første – og derfor mest 'radikale' – af de otte impressionistudstillinger. En tegning han har 'rettet i', som det ses tydeligt på skulderen i figuren til venstre. På afstand ligner motivet et værk, den tager tegningens karakter og formsprog, men er signeret og udført i *peinture à l'essence*, Degas' selvopfundne teknik, hvor olien er trukket ud af malingen, så den tørrer hurtigere, og tilsat terpentiner for at skabe en fortyndende effekt. En skitse, *malet*. Degas udstiller kunstværker i hvis udtryk, rummer tydelige spor af den tekniske proces der ligger bag; linjerne på papiret, deres interaktion med hinanden og kunstens 'eget potentiale', som det bliver tydeliggjort i en tegning som *To danserinder*. Degas demonstrerer med et værk som dette, en *praksis*, den idiosynkratiske teknik *peinture à l'essence* og hans kunstneriske tilhørsforhold til tegnekunsten.

Ligeledes på udstillingen i 1874 viste Degas de to malerier *Classe de la danse* og *Aux cours en Provence*, men også pastellen *Une Blanchisseuse* (Fig. 8), hvor pastelskraveringer træder tydeligt frem og danner både klæde, baggrund og strygeunderlag. Papiret som underlag indgår i værkets udtryk, det er både underlag og til en vis grad også den farve, der indgår i motivet som figurens hud på henholdsvis ansigt, arme, bryst osv. *Répetition de ballet sur la scene* (Fig. 9), det sidste af de fire værker, Degas udstillede i 1874, er ligeledes en pastel, men repræsenterer med sin meget gennearbejdede overflade igen en anden type tegning.



Fig. 8



Fig. 9

Degas indgår ofte i fortællingen om impressionismen, og med rette, idet han udstiller på syv af de i alt otte gruppeudstillinger der finder sted i årene 1874-1886. Han indsender både oliemalerier, pasteller og tegninger. Værkudvalget Degas viser på disse gruppeudstillinger varierer både i *motiv*, *teknik* og for så vidt også i *kronologi*, idet han indsender både værker af nyere produktionsdato og af ældre, en det pågældende år værket udstilles. Sagt med andre ord, også udenfor atelieret arbejder Degas på en måde der ikke tilgodeser bestemte aspekter af hans kunst, han viser en række forskellige værker. Som vi har set på den korte gennemgang af værkeksampler her givet, udnytter Degas disse nye udstillingsrammer til at vise værker frem, hvis udtryk er visuelt stærkt forbundet til den tekniske proces de er ret resultat af. Også udenfor atelieret, lader Degas teknik og motiv låne hinanden udsagnskraft. Her er en række værker, hvis visuelle udtryk i høj grad synes at stamme fra dette 'synergiske' forhold og det er svært for os at skelne imellem *praksis* og *værk*, hvor starter det ene og ophører det andet?

Del 2. Værk

Degas' formsprog er en konstant udveksling imellem forskellige teknikker han har arbejdet i, en udveksling – eller en dynamik – vi kan se eksistere på tværs af motiviske, tekniske og kronologiske forhold. Med udgangspunkt i analyser af Degas' produktion, anvender denne afhandlingens Del 2 voks og voksmaterialet som sit omdrejningspunkt for en række analyser. Som vi skal se giver det at undersøge voksens funktion i Degas' værk en særlig tydelig indsigt i hvordan han arbejder på tværs. En række tekniske studier giver os adgang til at se indenfor i Degas' værker og lære mere om den tekniske frembringelse af det individuelle værk. Voksmaterialet tilbyder stor formel fleksibilitet, en fleksibilitet vi kan se Degas opsøge i andre teknikker også – eller skabe, hvis de ikke allerede er til rådighed. Degas opnår igennem erfaringer gjort i forskellige materialer en række tekniske færdigheder og i takt med disse, lader han værkets motiviske indhold (det narrative indhold eller det forhold, der vedrører en gengivelse af den erfarede virkelighed) træde i baggrunden. Denne Del 2 undersøger og analyserer derfor en række eksempler i Degas' værk, hvor relationen mellem teknik og (motivisk) udtryk er iøjnefaldende og hvor det kan betragtes, hvordan disse forhold eksisterer i kraft af en gensidig formel afhængighed.

6. Voks og kunsthistorie



Fig. 38, udvalg af voksfigurer

Ved Degas' død i 1917 fandt man ifølge de oprindelige optegnelser i omegnen af 150 figurer i voks (Fig. 38). Her ved halvdelen kunne bevares, og i dag udgør disse den masse af værker, der tages stilling til, når Degas' arbejde med skulptur og modellering diskuteres. Siden blev disse støbt i bronze, og verden over findes i dag versioner af de 74 forskellige figurer - i alt produceredes 24 'sæt'. Forholdene og voksfigurerens udseende og tilstand, inden støbeprocessen påbegyndtes, blev dokumenteret af en fotograf, blot kendt under navnet Gauthier.¹⁹² Fordi vi har

¹⁹² Se Pingeot. Nogle af Gauthier fotografier er publiceret tidligere, se John Rewald, *Degas, Works in Sculpture: A Complete Catalogue* (New York: Pantheon, 1944), Note 3 og Charles W. Millard, *The Sculpture of Edgar Degas* (Princeton: Princeton University Press, 1976).

denne dokumentation af figurernes oprindelige udseende, som Degas efterlod dem, er det muligt at diskutere hans praksis og analysere figurernes opbygning som voksfigurer i stedet for blot posthume bronzeafstøbninger.

Nyere undersøgelser af voksfigurerne udført af amerikanske konservatorer er et ideelt udgangspunkt for en ny samtale om disse sære figurer, idet de tekniske analyser og ikke mindst materialeprøver giver indblik i den konkrete arbejdsproces, figurerne er blevet til under.¹⁹³ Tekniske undersøgelser dokumenterer, hvordan Degas har bygget figurerne op enkeltvis, og at der indenfor gruppen af figurer er stor variation de enkelte figurer imellem. Snarere end at betragte dem som en masse, en gruppe figurer af samme karakter og tjene samme formål, bliver det nu tydeligt, at figurerne tjener flere funktioner. Degas modellerer og manipulerer med voks, men også indmaden af figurerne af kork, metal og småstumper af stof eller andet fyld beretter om en sirlig proces og en kunstnerisk interesse i at udforske potentialet gennem materielle eksperimenter.

Som den øvrige Degas-produktion, groft sagt, begrænser voksfigurerne sig til at være få motivtyper. Her er væddeløbsheste i bevægelse, balletdanserinder, der strækker ud eller balancerer, og afklædte kvinder i færd med deres toilette. Det er naturligvis fristende at inddele og analysere figurerne ud fra deres motiviske tilhørsforhold, dels indenfor gruppen af voksfigurer alene, dels i et forsøg på at sætte voksproduktionen i kontekst med den øvrige Degas-produktion. Mange figurer vil kunne genkendes i både tegning, pastel og maleri, og det er åbenlyst, at der er en konsekvent krydsbestøvning imellem medier i Degas' atelier. Her er øvelsen imidlertid at se nærmere på voksfigurerne som individuelle produktioner, som enestående eksperimenter, hvis kvalitative opbygning og kvantitative mængde insisterer på en bedre placering i oeuvre end som blot støttemateriale for arbejdet på fladen. Slipper vi fikseringen på de genkendelige Degas-motivtyper, bliver det tydeligt, at figurernes individuelle konstruktioner, deres håndlavede metalskelet og de varierende behandlinger af voksoverfladen tjener kunstneren mere end blot idéen om gentagelse af yndlingsmotiverne.

Konservatorernes analyser af modellerne som individuelle figurer bekræftes af teknologiske opfindelser som både infrarød belysning og optagelser med røntgen. De tekniske rapporter fremlægger dokumentationen, som gør det muligt at se på

¹⁹³ Konservatorerne Daphne Barbour og Shelley Sturman fra National Gallery of Art, Washington DC har igennem mange år forsket i disse voksfigurer. Deres rapporter for hver enkelt figur i NGAs beholdning, har været en stor ressource at dykke ned i til arbejdet her. Samtaler med begge skulpturkonservatorer har igennem 2014 og 2015 nærret min forskning. Jeg refererer til de enkelte rapporter undervejs, som vi skal se på forskellige figurer. Rapporterne findes fysisk i arkivet på National Gallery of Art, Department for Object Conservation.

figurerne enkeltvis og i detaljen.¹⁹⁴ Generelt afsløres en opbygning af figurerne, hvor det inderste udgøres af et stel af sirligt snoede metaltråde. Udenpå dette skelet er voksen påført i et tyndt lag. Voksen varierer fra ru til glat voks, fra semitransparente lyse overflader til indfarvede mørke, i grøn eller rød. Nogle figurer har mærker efter redskaber, andre efter fingeraftryk, andre igen fremstår som en slags miniature 'readymades', komplette med keramikkar eller i et andet tilfælde en rytter klædt i håndsyt silketøj. Mellem metalskelettet og voksen opstår et hulrum, dette er i nogle tilfælde udfyldt med stykker af kork, der både har funktion af stabilisering af figuren som sådan, og i nogle tilfælde også forstærket yderligere så korkkindmadens vægt fungerer som tyngdepunkt for figuren.

Det er tydeligt, at kompositionerne er sammensatte og langt fra identiske, bestående af håndformede armaturer, af individuelt behandlede overflader, hjemmeindfarvet voksmasse, støttesystemer opfundet i takt med, at figuren skal balanceres, og af metalarmaturer, der forbinder figurens indre med det ydre og måske stabiliserer hele ensemblet til figurbasen, en træplanke oprindeligt anvendt som gulvbræt. Konservatorenes arbejde underbygger entydigt idéen om, at hver af de i alt 74 voksfigurer er unikke. Det er tydeligt, at Degas har udformet og arbejdet med figurerne som individuelle værker, idet både figurerne indmad, deres overflade og ikke mindst deres stillingsmotiv varierer fra figur til figur.

6.2. Voks og Degas' øvrige arbejde

Den tekniske arbejdsproces, der ligger til grund for voksfigurerne, er ikke overraskende teknisk eksperimenterende og højst idiosynkratisk ligesom Degas' arbejde i andre materialer. Når vi alligevel skal se nærmere på det modellerede arbejde, er det for at opnå en placering af disse værker, der vil lægge til vores forståelse af Degas som kunstner, hvis opfindsomhed rækker langt udover det motiviske, og hvis arbejdsproces er central for en forståelse af den overordnede kunstneriske vision.

En analyse af voksfigurerne rummer en række af de samme kunstneriske greb, som Degas gennemfører i sin produktion på fladen i olie, pastel og fra tid til anden i sine eksperimenter med forskellige grafiske medier. Overordnet byder voksfigurerne på et kapitel af produktionen, som endnu ikke er skrevet ind i den samlede produktion, hvis eksistens som kunstværker i deres egen ret endnu ikke er sat i relation til den øvrige produktion i Degas' atelier. Voksfigurerne lægger til vores forståelse af Degas' eksperimentelle tilgang til kunsten og til vores forståelse af, hvor radikalt han egentlig gik til værks. Fordi det kan dokumenteres, at Degas arbejder med voks allerede fra 1859 og vedbliver at vende tilbage til materialet stort set hele karrieren igennem, bliver materialet interessant som en

¹⁹⁴ Daphne Barbour, *Analysis report 1999.80.20* (Upubliceret konservatorrapport, National Gallery of Art, Washington DC) og Daphne Barbour; Shelley Sturman, *Analysis report*, July 31, 2014 (Upubliceret konservatorrapport, National Gallery of Art, Washington DC, 2014).

vedvarende interesse, ikke en fiks idé eller et resultat af en aldrende kunstners forværrede syn. Voksen bliver i den optik ligesom oliemaleriet, som tegneøvelserne og arbejdet med grafik noget, Degas går til og fra livet igennem. Foruden at være til stede i produktionen fra start til slut er Degas' arbejde med voks interessant, og som vi skal se, værker der forbinder ældre arbejdsmetoder fra 1400-tallets Italien med samtidige tendenser. Voksen tillader desuden Degas at arbejde på tværs af en række forhold, idet den viger udenom at placere sig som 'færdigt' værk; voksen er altid flydende og derfor en skitse, en åben proces, selv efter at kunstneren ophører at modellere. Voksen kan smeltes om, den er midlertidig og kan opfattes som det modsatte af skulptur, hvis denne tænkes som noget evigt bestående, der skal udføres i marmor eller støbes i bronze. Og formatet, det lille skulpturformat, hverken kaminhylde eller monument, men en underlig ting midt imellem, som i øvrigt aldrig forlader Degas' atelier.

Når voksfigurerne endnu i dag ikke er sat i kontekst med Degas' øvrige produktion, skyldes det en række forhold. Dels deres karakter og materielle sammensætning, dels kunstnerens egen insisteren på, at de ikke skal ses af et publikum, men blive i hans atelier, og dels at de på alle tænkelige måder synes at undvige de kategorier, de skal ordnes under. For at se på voksfigurerne må vi tilsidesætte enhver form for forventning til genre, for en stund slippe lysten til at mase dem på plads og i stedet undersøge dem åbent. I forsøget på at integrere voksfigurerne i den samlede Degas-produktion og gennem deres eksempel diskutere Degas' opfindsomhed og uforudsigelighed som kunstner, er det nødvendigt at begynde med de tekniske analyser for at komme værkerne nærmere. Kan figurerne tilskrives status som værker i deres egen ret, har vi et helt nyt materialegrundlag at analysere Degas ud fra.

Første greb må være at få voksfigurerne lempet ud af atelieret, at se dem som værker på lige fod med den øvrige produktion. Degas modellerer i sit atelier, som alt andet han producerer, men voksfigurerne er alligevel blevet placeret i en særlig kategori af 'privat' Degas – på trods af at de egentlig ikke er blevet holdt mere private end den øvrige produktion. En analyse af udvalgte voksfigurer tilbyder, på baggrund af den nye datering og den nye tekniske data, der nu er til rådighed, et indblik i Degas' arbejdsgang og kunstneriske ambition i et materiale, der umiddelbart ligger langt fra olien eller pastellen, men som ved et nærmere eftersyn viser sig at rumme mange af de samme problemstillinger, som vi kender fra Degas' berømte farvestrålende kompositioner. Produktionsvilkår og Degas' måde at håndtere sit materiale er vigtige emner i den sammenhæng, som kapitlet her vil diskutere. Degas' arbejde i voks berører en række grundlæggende kunstneriske emner, aktuelle i tiden og aktuelle i dag, i vores forsøg på at forstå og analysere Degas' værk og position som kunstner.

Degas' praksis i voks er derfor interessant på flere niveauer. Én ting er materialet, en anden den metode, der skal til for at indlemme dem i vores reception af Degas'

arbejde. Voks som materiale har opnået det man kunne kalde en 'stedmoderlig' behandling i kunsthistorien. Til trods for at det historisk set (stort set) konsekvent har eksisteret som en del af den kunstneriske praksis. Figurerne i voks er blevet opfattet som et 'middel', ikke så meget et 'mål' i sig selv. Dertil kommer, at Degas i kunsthistorien eksisterer som en etableret og anerkendt maler af det 'moderne' liv og en talentfuld *draughtsman*, hvis værk for længst er anerkendt og etableret indenfor rammerne af impressionistfortællingen. Degas står som medformulator af det vi siden kalder det 'ny' maleri, som han side om side med Monet, Pissarro og Renoir m.fl. udstiller i årene 1874-1886 i Paris.¹⁹⁵ Det er en ny scene, en ny dagsorden, der på papiret folder sig ud over en periode på omtrent 22 år.

Men Degas producerer samtlige værker i sit atelier og insisterer på at arbejde under ordnede forhold. Vi kan forestille os atelieret er et 'lukket økosystem', kun Degas bestemmer, hvad der bliver lukket ind og hvad, der lukkes ud. Atelieret er det rum, Degas beskytter mest. Hans arbejdslaboratorium, hvor adskillige inspirationskilder på tværs af tid og sted mødes og tilsammen udgør en noget broget sum af Degas' inspirationskilder. Stilistiske tilhørsforhold, kunstneriske perioder og kronologi synes ophævet i dette 'selvforsynende' rum. Degas havde som nævnt, en stor privat samling kunstværker skabt af andre kunstnere, indeholdende noget af ældre dato og noget af samtidige kolleger, teknisk varierede materialet også, der var grafik, maleri, tegning – intet for stort og intet for småt, endog udklip, tændstikæsker, gamle etikker, papirlapper med noter af ham selv eller andres hilsener, rekvisitter, staffelier og gammelt træ og metal.¹⁹⁶

Fordi Degas er ud af en økonomisk veletableret familie, er han ikke afhængig af at skulle producere værker udelukkende på markedsvilkår. Med undtagelse af en kortere periode i slutningen af 1870'erne og nogle år frem, hvor han hjælper familien efter sin broders konkurs, formår Degas livet igennem at opretholde en balance, der gør det muligt for ham at arbejde uafhængigt af salg.¹⁹⁷

Degas beholder omtrent 2/3 af hele sin livsproduktion i sit kombinerede hjem og atelier, hans værker indgår i puljen af materialer, han omgiver sig med. Degas' atelier er ikke en afsondret boks fjern fra omverdenen, men et sted, hvor netop den fysiske omverden og de indsamlede dele bearbejdes og opbevares. Degas henter sit materiale i de umiddelbare omgivelser, som gæst på væddeløbsbanen, i

¹⁹⁵ Berson, 1996.

¹⁹⁶ Dumas et al., 1997.

¹⁹⁷ Et dokument dateret til 1877 forpligter Degas til at betale en total sum på 40.000 franc i månedlige rater.

John Rewald, *The History of Impressionism*, 2nd edn. (New York: Museum of Modern Art, 1946), pp. 122-123. Se også Gary Tinterow, with research by Asher Ethan Miller, 'Vollard and Degas', in *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, ed. by Rebecca A. Rabinow (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006).

operaen – men også som tavs betragter bagerst i sporvognen, på de ny anlagte boulevarder eller gennem ruden i hattemagerens forretning. Her skitserer han ivrigt, skriver noter til sig selv. Vaskekoner, der gaber, danserinder, der klør sig, familiemedlemmers ansigter, noter om en himmels farve og måske Delacroix' mening – alt sammen mellem hinanden på de flittigt fyldte sider. I atelieret bearbejdes og forarbejdes materialet i dialog med de gamle mestres, med Ingres, Delacroix, Daumier – og iscenesættes på måder, der teknisk ofte er meget avancerede. Degas finder på undervejs, eksperimenterer undervejs med sit materiale, for at se hvor langt det kan mases og manipuleres. Tilsyneladende langt mere optaget af selve den tekniske proces end af at opnå bestemte resultater er et kig ind i Degas' atelier et kig ind i en kunstnerisk 'heksekedel'. Voksfigurerne eksisterer på lige fod med arbejdet i to dimensioner i olie og pastel og som en integreret del af Degas' kunstneriske vision. De er en del af det samlede billede af, hvad denne kunstners projekt gik ud på.

Degas arbejder cirkulært. De samme motiver ser vi igen og igen på tværs af teknikker og på tværs af kronologi, netop fordi han er optaget af den tekniske arbejdsproces og ikke af motivet som motiv, findes endeløse rækker af danserinder, spejlvendt, klistret sammen af færre eller flere figurer og på samme måde stribevis af heste i nervøs galop, komponeret så de tilsammen trækker en skarp diagonal ind i billedrummet. Danserinderne gør det samme, skørterne kræver rummet, og opholdet mellem volumen og flade synes opløst. Konservatorernes seneste dokumentation af, at Degas begyndte at modellere allerede i 1859, gør det muligt at perspektivere hans arbejde i maleri og pastel, det vil sige hans arbejde med figuren på en flade – med hans arbejde omkring den tredimensionelle figur. Da han deltager på den første impressionistudstilling i 1874, har han allerede 15 års erfaringer med modellerne i voks.¹⁹⁸

6.3. Dynamik og modellering

De figurer og scener, Degas arbejdede med konsekvent, fremstiller en række kroppe på måder, der fastholder en dynamik, som langt overgår noget, der kunne foregå i en erfaret virkelighed. I Degas' arbejde er billedfladen – eller figurens position – altid spændt til bristepunktet. Alle dele af figuren, der kan sættes i bevægelse, er det. Hestenes fire ben, alle urolige og med hove, der knap rører jorden. Danserinden, balancerende på én tå, et ben strukket bagud, arme over hovedet. Damer i bastante møbler, hvis hår er en masse, et materiale, der tungt,

¹⁹⁸ Konservatorer har dokumenteret Degas' arbejde i voks til at være påbegyndt i 1859. Argumentet er, at han i løbet af tiden tilbragt i Italien i 1856-59 udførte en række tegninger af ældre skulpturer. Særligt studien *studie af en Mustang* og hestens 'romerske' mule, men også i maleiret *Semiramis bygger en by*, er hestene af lignende karakter i udførelse. Desuden, tilføjer konservatorernes argument, tegnede Degas i 1850'erne aramturer i sin notesbog og noterer i et brev fra samme periode 'jeg spørger ofte mig selv, skal jeg være maler eller skulptør...'. Se kapitlet *Degas the Sculptor and his Technique*, in Lindsay; Barbour; Sturmman, *Edgar Degas Sculpture. Systematic catalogue*. For illustration af den modellerede hest, angiveligt dateret til 1859, se Jens Peter Munk, *Fransk impressionisme* (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 1993), p. 172.

trægt strækker sig ned ad billedfladen og dominerer kompositionen og synes at anstrenge både den anstandsdame, der hjælper med at holde håret og den unge dame, det tilhører. Håret, massen af 'hår' - folder sig ud og er både form og indhold, en tom form, en semiabstrakt form, der tager udgangspunkt i hår, men ingenlunde retter sig efter hårregler. Danserinder i grupper, bag hinanden, vaklende på scenen eller i et øvelsesrum på måder, der lader dem illudere fuld bevægelse og stilstand på samme tid. Degas opererer ubundet med tiden, figurerne retter sig ind og er alt andet end øjebliksbilleder. Langtrukne, træge sekvenser af bevægelsesmønstre kogt ned på lærredet – eller mast på plads i voksen. Klædt i voldsomme, farvestrålende skørter, der har deres eget liv som semiabstrakte former med ben under sig, balancerer og bøjer sig i umenneskelige retninger. Uanset om materialet er olie, pastel, tegning eller grafik er det tydeligt, at Degas ikke er optaget af livet, som det ser ud én til én, men af livet som det tager sig ud i kunsten, af kunstens evne til at lægge til, gøre tydeligere og radikaliserer. Denne manipulation med et råstof, med de indsamlede elementer af erfaret virkelighed bearbejdet i atelieret, er også udgangspunktet for at forstå Degas' arbejde i voks. For så vidt kunne kapitlet her omhandle hans praksis i pastel eller olie, idet den samme frie omgang med materialet gør sig gældende uanset materiale.

Som nævnt er den generelle opfattelse af Degas' produktion i voks, at figurerne blev produceret med det formål at støtte og styrke arbejdet på den todimensionelle flade.¹⁹⁹ Her skal det ikke udelukkes, at figurerne i nogen grad naturligt har fungeret som støtte og forudgående skitser til kompositioner i pastel og olie, men i stedet foreslås at det er usandsynligt. Når konservatorer kan dokumentere en produktion allerede fra 1859, åbner det for nye perspektiver. Den almindelige opfattelse har netop været, at Degas begyndte at modellere som et resultat af et svigtende syn, der ikke længere gjorde det muligt for ham at tegne eller male. Hertil kommer figurerne grove eller ujævne æstetiske udseende, som har medført en placering af dem som skitsemateriale.

I et forsøg på at belyse og analysere disse mindre voksfigurer i Degas' produktion er det naturligvis afgørende at inddrage fortællingen om og receptionen af den ene skulptur, Degas siden er blevet så berømt for, nemlig den ikoniske *Danserinde, fjorten år*. Udstillet som den eneste af de i alt 74 eksisterende figurer optager *Danserinde, fjorten år* en unik position i Degas' produktion og er af samme årsag etableret i kunsthistorien som den eneste 'rigtige' skulptur fra Degas' hånd. Udstillingsåret 1881 står endnu i dag som året, hvor den store maler for første gang begår et værk i tre dimensioner, en danserinde, med paryk – i voks!²⁰⁰ Når

¹⁹⁹ Kendall, Shackelford, Armstrong eller Dumas, hvis biografiske, tematiske eller kronologiske analyser af forskellige områder af Degas' produktion beskriver figurerne på måder, så de matcher motiver i todimensionelle arbejder. Degas-ekspert Theodore Reff påpeger i sin publikation *Degas: The Artist's Mind* en oplagt relation mellem arbejdet i voks og det i pastel og olie, atter baseret på motiv – og et ønske om at ordne værkerne kronologisk.

²⁰⁰ Huysmans, 1883, p. 226. Reprint in Kendall, *Degas and the Little Dancer*, p. 45.

konservatorrapporter dokumenterer Degas' arbejdede med materialet allerede i 1859, åbner det altså også for nye perspektiver omkring skulpturen *Danserinde, fjorten år*.

6.4. *Danserinde, fjorten år*

Danserinde, fjorten år er et godt udgangspunkt for en fortælling om de mindre voksfigurer – eller rettere de omstændigheder, hun blev til under, er oplagte at se nærmere på for at forstå de mindre voksfigurers placering i Degas' produktion. I 1878 udstilledes udvalgte værker af den populære karikaturtegner Honoré Daumier på Galerie Durand-Ruel, berømt for sin betydning for impressionismen. Blandt de udstillede værker var en række plastiske arbejder – ukendt for mange udover de nære kunstkredse og kolleger omkring galleriet. Med på udstillingen, der var organiseret af Daumiers venner, var relieffet *Flygtningene*. Degas, der var stor fan af og samler af Daumiers tryk og tegninger, og sågar i sin notesbog øvede sig på Daumiers signatur, så udstillingen. Daumier arbejdede med en politisk dagsorden, og livet igennem illustrerede han den svage mand, den uretfærdige situation og den politiske tumult i Frankrig og Paris. Berømt for sine skarpe skildringer og karikerede portrætter af høj som lav, af scenarier der gjorde nar af den erfarede virkelighed af og fiktive scenarier, ønskede Daumier sig livet igennem anerkendelse som kunstner. Daumiers tegninger blev trykt og reproduceret i stor stil, hans plastiske arbejdede derimod er langt mindre kendt – og var det også i hans samtid. Linket mellem Daumier og Degas' voksfigurer er atelieret, kunstnerlaboratoriet, hvor eksperimenter kunne laves i fred, og radikalitet forblive uanfægtet. Særligt interessant er det i denne sammenhæng, at Daumier livet igennem opbevarede en af sine mest berømte figurer, den skælmske politiske fiktionskarakter *Ratapoil* (Fig. 39) modelleret i 1850-51 i sit atelier. Han lod figuren reproducere flere gange todimensionelt som litografi, og den har derfor været udbredt eller flere har kendt til dens eksistens, alligevel indgik den ikke i udstillingen afholdt i 1878 i Durand-Ruels lokaler.



Fig. 39

Udstillingen er en interessant sag. Her var en udstilling arrangeret af kunstnere og venner af den populære karikaturmager med et politisk ry, men uden officiel anerkendelse som kunstner. Et set-up, der dertil favoriserer hans plastiske arbejde i forhold til tegninger og tryk. Det er besynderligt, at den berømte figur *Ratapoil* ikke indgik i udstillingen. Det kan være fordi, den blev fundet for risikabel og ville have sat projektets kunstneriske indhold over styr for en politisk. Daumier havde allerede tidligere opnået ti dage i kachotten for sin illustration af den franske konge Louis-Philippe (1773-1850) som Gargantua, trykt i magasinet *le Caricature* i 1831.²⁰¹ Ikke uden grund kan hans støtter have fundet det unødigt at provokere autoriteterne, men det forømtalte relief *Flygtningene* udstilledes dog i samme anledning.

Som beskrevet andetsteds var Degas optaget af netop dette relief, og det inspirerede ham i sit arbejde med voksrelieffet *Æbleplukkerskerne*. Her skal den formelle lighed mellem Daumiers relief og Degas' ikke forfølges, i stedet skal Daumiers eksempel anvendes som springbræt for at forstå Degas' metodiske tilgang til mediet skulptur. Tidens interesse for det mindre skulpturformat og hvorvidt dette format betragtes som uegnet til udstilling eller ej, er ikke entydig, det er snarere en gråzone. Netop denne gråzone er interessant i lyset af Degas' produktion af voksfigurer, idet den stiller spørgsmålstejn ved de etablerede opfattelser af skitse og værk, skulptur som arbejdsredskab eller 'monument'. Denne gråzone udnytter Degas, og startende med hans satsning i 1881, *Danserinde, fjorten år*, bliver det tydeligt, at der er mere på spil end maleren, der pludselig modellerer.

Danserinde, fjorten år fik mere presse end noget andet værk på den sjette impressionistudstilling og noget andet værk af Degas i hans karriere.²⁰² Som det var skæbnen for skulptøren Antoine-Augustin Préaults (1809-1879) sidenhen skattede værker, de såkaldte *refusés* (afviste værker, der siden dannede skole, jævnfør afsnittet lidt senere om voksfiguren og den ikke-udstillede skulptur som statussymbol) og Daumiers *Ratapoil*. Huysmans beskriver *Danserinde, fjorten år* som 'det første bud på en moderne skulptur han kendte til' og 'det førende udtryk i ny kunst'.²⁰³ Andre mindede om de offentlige reaktioner, der havde været på Jean-Baptiste Carpeaux' (1827-1875) kontroversielle *La Danse* (Fig. 40) på facaden af operaen i 1869.

²⁰¹ Loyrette et al.1999, p. 76.

²⁰² Kritikken er samlet og genoptrykt for udstillingen afholdt i 1881, se Berson, p. 329-372.

²⁰³ Huysmans, 1883, p. 226. Reprint in Kendall, 2002, p. 45.



Fig. 40

Degas' statuette af danserinden var for lille til at kunne betragtes som monument og for stor til at være genreskulptur, det vil sige kaminhyldestørrelse. Dertil kom, at Degas ikke havde aktier i den offentlige skulptur som for eksempel Carpeaux i 1860erne eller Rodin i 1870erne, 1880erne og 1890erne. Om reaktionerne var voldsomme, fordi figuren blev præsenteret som færdig skulptur (den blev udstillet) og samtidig åbenlyst ignorerede kollektive kunstværdier såsom den idealiserede nøgne krop, er en ting. Men at den misfornøjede med sit motiv i et uortodokst materiale, er en anden. Havde Degas villet udstille en reel skulptur, klar til at blive kanoniseret, skulle den netop være gjort i bronze eller marmor og ikke i voks.²⁰⁴ Daumiers *Ratapail*, hvis form ikke kan skelnes fra den fysiske drejning, den tager, fremstår – hvis man betragter ham som krop – ganske deform. *Ratapail* er ikke uden betydning for danserindens tvetydige udseende. Nok ligner hun til forveksling en danserinde, men hendes størrelse, materiale, ansigtsudtryk og aferotiserede ydre vidner om en sammensat skulptur, et fænomen konstrueret eller opfundet over den menneskelige krop. De lange arme, det fremskudte bækken, hænderne flettet på ryggen, den magre torso og beskedne bagdel, *Danserinde, fjorten år* fremstår ikke som et 'naturligt' menneske, hertil er proportionerne for disharmoniske selv for en ung pige, der endnu vokser. Høfter, mave og udstrakte ben, alt imens hoved og den øvre del af kroppen er trukket tilbage med en tilsvarende kraft som den, der skubber understellet frem.²⁰⁵ Den

²⁰⁴ Ligesom de mindre figurer er *Danserinde, fjorten år* modelleret op omkring et skelet af metaltråde, hvorpå volumen er tilføjet ved en række mindre korkstykker og stofrester, som atter er beklædt med et tyndt vokslag. Konserveringsrapporter afslører en enorm detaljerigdom, også i denne figur særligt med afstiveere har Degas været opfindsom. Hvor de mindre figurer ikke kan relateres direkte til forstudier eller skitser, matcher konstruktionen af danserinden en lille tegning, der findes på hjørnet af en kultegning. Barbour; Sturman, *Analysis report*. Se også 'Three studies of a Nude Dancer', in Kendall, *Degas and the Little Dancer*, Cat. 36. For yderligere se Millard, p. 61-62.

²⁰⁵ Degas arbejdede indgående med at få tyngden placeret, så danserinden fik den rigtige holdning. Det var noget han øvede sig på, se for eksempel *Mary Cassatt på Louvre: Det Etruskiske Galleri* fra 1879-1880 med geometriske diagonaler tegnet over figuren og i adskillige versioner af samme

komiske effekt er stor, men Degas retfærdiggør ikke den urealistiske, ubalancerede positur. Danserinde står ret, holder hovedet frem for sig i sit montre af glas lanceret allerede i 1880, men først beboet af figuren i 1881. Med sit værk punkterer Degas en række formodninger om, hvordan skulptur skal se ud og hvad, den skal være lavet af.

Daumiers *Ratapoil* ekkoer i Degas' figur af den lille pige, men her er både positur og den ekstremt innovative diagonale opbygning, som Daumier anvender, æstetiseret en del, og hun efterligner til en vis grad den græske kontraposto, ser frem for sig - endnu oprejst – i modsætning til Daumiers *Ratapoil*, der er drejet helt ud af nogen form for genkendelig, oprejst position. Degas har tydeligvis insisteret på at holde figuren oprejst, han har lavet en solid indmad, der kunne holde en voksfigur af denne størrelse, balanceret uden at falde hverken bagover eller forover, uden at klappe sammen som en klump voks, uden at være for tung til at stå ret. Indmaden i *Danserinde, fjorten år* viser tydeligt, hvor sirligt dette arbejde er gjort med erfaringer fra de øvrige voksfigurer, som han arbejdede løbende med allerede fra 1859.²⁰⁶ Visuelt synes danserinden fastholdt direkte gennem basen for derefter at folde sig ud opefter, snarere end at være udviklet fra en anatomisk forståelse af, hvordan tyngdeloven ville fordele vægten af kroppen. Det er dens egenskaber som skulpturel form, der bestemmerende for hvilken position, figuren poserer i.

Set i det perspektiv repræsenterer Degas' *Danserinde, fjorten år* i den forstand ikke blot en skulptur, men et helt sæt af idéer for en materiel tilgang, der maser livet ud af enhver form for imitation og sætter en ny standard for udseende og opbygning af skulptur. Grænserne mellem skulptur og skulpturel menneskelig krop synes flydende, og det er denne dualitet, også mellem fysik og moral, der gør danserinden grænseoverskridende for en del kritikere. Hun indgår i den generelle kritik af udstillingen i 1881, opstillet i lokalerne ved Jardin des Plantes og vækker afsky for sit demonstrative ydre og sin uskønne æstetik. I den berømte kritik signeret af den anonyme britiske kritiker 'Our Lady Correspondent' kritiseres *Danserinde, fjorten år* både for sit materielle ophav, den semiopaque voks, det grønne silkebånd og tylskørtet, men også for sin position, der opfattes som en degradering af det skønne ved balletten. Kunsten kredser ikke om det skønne, men fejrer i stedet det grove, det vulgære og det lave, lyder kritikken. Degas fremhæves som en primus motor i hele afviklingen af kunstens hovedformål at

motiv udført som litografi og pastel. Cassatt balancerer på en paraply, ligesom Daumiers *Ratapoil* står med en stok bagudvendt. Reff, *The Artists Mind*, p. 133-134.

²⁰⁶ Tekniske analyser demonstrerer sammensætningen af materialer i skulpturen, Degas har anvendt kork, bomuldsrester, stifter og mindre søm til at forme og fylde ud med. Selve figurkroppen er opretholdt af et metalskelet, lemmerne og særligt ryggen er afstivet gennem dette skelet. Hele figuren er beklædt med en tynd voksoverflade, mens hulrummet består af de nævnte materialer. Figurens fingre og tæer er modelleret enkeltvis, og flere steder er der i figurens indre genstande af anderledes karakter, som stumper af træ, stofrester og vatlignende materiale, som har Degas anvendt, hvad han havde ved hånden. Se Barbour; Sturman, *Analysis report*, 1999.

skildre skønhed, og hans værk sammenlignes med litteraturen og Zolas eksempel. Kritikerne idealiserer kunstens evne til at stille skarpt, til at dissekere og præcisere uden at forfalde til sympati. Men indholdet skal være det smukke og ophøjede, ikke det vulgære. Som kritikerne ytrer det: 'kan kunsten synke lavere end dette?'²⁰⁷

Degas formår med *Danserinde, fjorten år* at rykke på debatten om skulpturens form, indhold og udseende. Han gør op med idéen om, at skulptur må være fysisk stor, høj eller tydelig – endsige gjort af en kunstner, der er anerkendt som offentlig skulptør. *Danserinde, fjorten år* udstilles, men hendes materialitet og idé baserer sig på arbejdet med de mindre figurer i atelieret - før 1881 og efter. Alene indmaden bevidner, at Degas tydeligvis har gjort dette før; de viklede metaltråde, de sirligt placerede korkpropper.²⁰⁸ Efter udstillingen forsvinder danserinden atter ind i atelieret og udstilles ikke igen i Degas' levetid, og værket opretholder/genfinder sin status som privat værk.

Som Daumiers skulpturer eksisterede *Danserinde, fjorten år* gennem hele Degas' livstid udelukkende i atelieret, udenfor både den visuelle og kommercielle kunstscene, omend udstillet sammen med hans øvrige skulpturelle eksperimenter på en 'udspekuleret, omend privat' display, som Kendall skriver, 'næsten tilfældigt til rådighed' for besøgende kunstnere, kritikere og kunsthandlere, der besøgte hans lejlighed på Montmartre. Skulpturen hører i dag til de mest fejrede skulpturer og er udråbt som en af de mest innovative kunstværker netop på grund af den tekniske og konceptuelle innovation, hun repræsenterer. Som diskuteret i kapitlet ovenfor er *Danserinde, fjorten år* en komprimeret figur sammensat af et væld af inspirationskilder, Degas hentede i sin samtid og i sine notesbøger. Det faktum, at figuren er gjort i voks og kun findes i dette ene eksemplar, lægger alen til hendes mystik, og som værk er det som om, hun fortsat både er central og helt udenfor den kunsthistoriske diskurs. En kritiker beskriver hende i 1881 som en 'slags hallucinerende mumie'.²⁰⁹ Pigens ansigt, det stivnede smil i voksoverfladen og den glatte semitransparente teint, kunne godt formelt set associeres til mumieportrætter. Livet igennem kopierer Degas de gamle mestre på Louvre og efterligner fortidens kunst, og i 1870'erne laver han den berømte grafikserie af Mary Cassatt (1844-1926) foran en etruskisk sarkofag på Louvre. Degas har altid kunsthistorien med sig, og den kommer til udtryk på mange måder, hvorfor ikke et kriminelt-barnedanser-mumieportræt i voks i 1881?

²⁰⁷ 'It is not, mind you, the best of common life treated sympathetically and poetically, but crudely in all its lowness and vulgarity'. 'Our Lady Correspondent', 'NN review', *Artist* (1 May 1881), ii, 153. Reprint in Flint, p. 42.

²⁰⁸ Barbour; Sturman, 1999, III.

²⁰⁹ Havemeyer, 1961, p. 255.

6.5. En anden type skulptur og en uortodoks praksis

I reglen oplyst og på sin egen private måde engageret i kunstdebatten er Degas uden tvivl opmærksom på tidens debat om mediet og dets potentiale eller mangel på samme. Degas' markering med *Danserinde, fjorten år* er en kommentar til skulpturdebatten, men indgår qua sin ekstreme radikalitet også i en sammenhæng, der analyserer kunstens præmisser, dens form og indhold i en brydningstid. Allerede ved den første impressionistudstilling demonstrerer Degas sin interesse for at dreje på termer og formelle forventninger. Her er en udstilling, hvis form og koncept (med Degas som ophavsmand) repræsenterede en ny 'uformel' formel udstillingsramme. Det første alternativ til Salonen, en udstilling, hvor rammen var mindst lige så vigtig som værkerne, der blev udstillet.

Med sådanne 'nye' rammer, kunne kunstnerne selv vælge hvor mange og hvilken type værker de udstillede. I Degas' tilfælde kunne dette anses som en 'chance' for at manifestere en kunstnerisk praksis, hvis essens i både indhold og form tilstræber at demontere tekniske og æstetiske forventninger. Når en succesfuld og anerkendt maler som Degas vælger at lave skulpturer, er det ikke blot som kommentar til Rodin og markedet, men også en reaktion på det impressionistmaleri, han var omgivet af og ofte associeredes med, fordi han udstilledes sammen med 'gruppen'. Det 'ny' maleri er ikke uden betydning i forståelsen af, hvad der sker med den plastiske kunst i perioden. Maleriets tekniske, kunstneriske og konceptuelle voldsomt innovative dagsorden og de diskussioner, det medførte i det offentlige rum, kan også have medvirket til at få samtidsskulpturen til at fremstå bagud stræbende. Endnu en kritikers udråb ved synet af Degas' danserinde i voks afslører dette 'hul' imellem mediernes status og innovation: 'De (impressionisterne) begynder at udvise deres uafhængighed i skulpturel form. Vi skal til at have – min gode gud! – *Impressionist skulptører!*' – en term, der skulle blive diskuteret i Paris i 1880'erne og 1890'erne og vel er mest kendt i forbindelse med Rodins *Balzac*, og hvorvidt denne eller Medardo Rosso (1858-1928) er initiator af den 'impressionistiske' skulptør. En kategori, der ikke synes at have eksisteret i første omgang eller anvendt af kunstnerne, herunder Degas selv.²¹⁰ Når receptionen af Degas' *Danserinde, fjorten år* er delt mellem dem, der elsker hende og dem, der hader hende, bør det ses i dette lys. Maleriet eller den todimensionelle flade havde for længst rykket grænserne for hvad, den kunne se ud som og forestille. Idéen om at lade kunsten agere dokumentation over den erfarerede virkelighed, var langsomt under afvikling, men denne skulptur sprang en masse mellemregninger over, hun lignede intet, man før havde set, og det til trods for at den menneskelige figur dog var (næsten) intakt, blot gjort i voks – og 'privat'.²¹¹

²¹⁰ Claretie, 1881, p. 3. Reprint in Kendall, 1998, p. 48.

²¹¹ Parshall behandler emnet 'privat' i sit essay 'Degas og det tilbagetrukne billede', pp. 153-171.

Forholdet mellem det radikale og det private er afgørende i Degas' praksis. Han arbejder karrieren igennem indendørs og tog ikke deciderede elever til sig. Ikke sjældent har kunsthistorien udråbt Degas til en særling, en eneboer, hvis reserverede personlighed fik direkte afløb i den også reserverede distribution af hans kunst. At Degas, efter at have udstillet *Danserinde, fjorten år* i 1881, vælger at tage hende tilbage til atelieret og lade hende forblive der, er sågar blevet direkte relateret til hans tilbagetrækning af sig selv som person fra offentligheden omend der findes adskillige referencer fra både familie, kolleger og venner om at have besøgt Degas, set *Danserinde, fjorten år* - og adskillige år fremefter dokumenteres Degas' private liv med sociale sammenkomster især med familien.²¹² Ikke førend den berømte Dreyfuss-affære synes Degas for alvor at have reserveret sig sit arbejde og ganske få venners selskab, og det uden tvivl ikke altid som et frivilligt valg.²¹³

6.6. Skulptur som en offentlig 'privat' affære

På Degas' tid er forholdet mellem den officielle kunst og den private kunst en gråzone, idet perioden gennemgår en langsom, men konsekvent forandring i den måde, kunsten praktiseres, iscenesættes og markedsføres på. Degas udnytter disse sammenfildrede forhold i sin praksis, og for at forstå hvordan han arbejder, er det nødvendigt kort at se på ikke som komplet gennemgang, men som et spor, der leder os til at forstå hvordan praksis, positionering og værk i Degas' tilfælde hænger sammen som taktik og kunstnerisk strategi.

Man kan argumentere for, at det private spiller en rolle i vores forståelse af Degas' kunstneriske praksis og at det er et forhold, der er afgørende for den måde han arbejder og som kunstner indgår i sin samtid. Det er næppe nogen nyhed, at en kunstners levned kan sættes i relation til kunstneriske virke, men i Degas' tilfælde udfolder det sig subtilt i en kombination af ekstrem diskretion og det stik modsatte. Privathed, både hjertets og kroppens, er igennem tiden blevet betragtet som et sted, hvor fantasien kunne dvæle og udvikle sig. I den optik, kan det 'private' selvfølgelig have flere forskellige betydninger og disse skifter

²¹² Kendall, 1995, 72-77.

²¹³ Degas er livet igennem social og omgiver sig med venner og familie. Dreyfus-affæren er en situation, han ikke kan kontrollere, han tager et standpunkt og trækker det ikke til sig igen. Ufrivillig isoleret. Halévy, Sickert, Moore med flere beskriver dette forhold. Halévy for eksempel den 25. januar 1913:

'Degas, endnu smuk. Det semi-fravær som varsler døden; og alligevel, så snart nogen tiltaler ham, hvilken tilstedeværelse, hvilken energi, hvilken klarhed i stemme og øje. Madame Ganerax siger til ham, foran et af hans malerier, "Bravo Degas". Det er denne Degas, vi elsker, ikke Degas fra affæren'. Degas svarer; 'Madame, det er hele Degas, jeg ønsker I skal elske.'

'Degas toujours si beau. Cette demi-absence qui annonce la mort; et sitôt qu'on lui parle, cette présence, cette énergie, cette claret dans l'oeil et la voix. Mme Ganerax lui dit, devant son tableau: -Bravo Degas! Ce Degas là, on l'aime, ce n'est pas celui de l'Affaire. – Madame, c'est Degas tout entier que je veux qu'on aime'. Daniel Halévy, *Degas parle...*, (Paris; Genève: La Palatine, 1960) p. 149-150.

undertiden. Én version af 'det private' kunne referere til forhold der eksisterer i en sfære, totalt blottet for muligheden for at blive set eller hørt, hvorimod en anden variation over begrebet 'det private' kunne referere til beskyttelse af 'den intime' kreative side af den menneskelige sjæl.²¹⁴ Allerede med Delacroix's eksempel, spiller atelierets 'beskyttende vægge' en afgørende rolle i fostring af og værn om ikke blot selvet, men også den kunstneriske persona og den kunstneriske 'fantasis locus'. En ikke uproblematisk opskrift på det kunstneriske virke, idet det adskiller sig fra og i nogle tilfælde nægter at anerkende offentligheden som sin aftager. Vi skal kort se på emnet og hvordan det private i Degas' tilfælde kan siges at komme til udtryk.

I kunstnernes insisteren på at inkludere den 'private' kunst som en del af den offentlige kunstdebat ligger en radikalitet. Det private bliver i den forstand et omdrejningspunkt i sig selv, også i Degas' tilfælde, idet han netop arbejder i en periode, hvor forestillingen om det 'private liv' som et kunstnerisk og socialt fænomen er højeste mode. Fra områder indenfor filosofi, politik, videnskab, økonomi og socialhistorie undersøges i både bredde og dybde skiftet og vigtigheden af det private, som det begynder at folde sig ud fra 1800 og frem.²¹⁵ I sin kritik af Salonen i 1846, diskuterer Baudelaire i afsnittet om *det moderne livs heroisme* forholdet mellem privat og offentlig kunst. For ham er sagen i høj grad forbundet til motivet: 'størstedelen af de kunstnere, der beskæftiger sig med moderne emner, stiller sig tilfredse med offentlige eller officielle motiver, vore sejre og vor politiske heroisme'. Han tilføjer, at der ofte er tale om bestillingsarbejde fra staten og efterlyser en type kunst, der tager sig af andre typer motiver og argumenterer her for private emner (*sujets privés*) som noget, der også kan være 'heroisk'.²¹⁶ Lidt længere nede i teksten foreslår Baudelaire selv en række motivtyper, der kunne være repræsentanter for en ny type helte, som er lige for næsen af os, men som alligevel er blevet 'overset' i kunsten eller ikke fundet

²¹⁴ Arendt, 1958, p. 38.

²¹⁵ Adskillige historikere og teoretikere beskriver og analyserer dette forhold, blandt andre Hannah Arendt, Jürgen Habermas, Richard Sennett og i en stor udgivelse som *A History of Private Life*, 5 vols. diskuterer forholdet mellem det offentlige og det private, som det er udfoldet fra Antikken frem til det moderne, se for eksempel 'Indledning', in *A History of Private Life: Riddles of Identity in Modern Times*, series ed. by Antoine Prost, Gérard Vincent (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992-1998), V, p. 2. Se Arendt, Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. by Thomas Bürger, (Cambridge: MIT Press, 1996). Originaludgave *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1962), Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977).

²¹⁶ 'Pour rentrer dans la question principale et essentielle, qui est de savoir si nous possédons une beauté particulière, inhérente à des passions nouvelles, je remarque que la plupart des artistes qui ont abordé les sujets modernes se sont contentés des sujets publics et officiels, de nos victoires et de notre héroïsme politique. Encore les font-ils en rechignant, et parce qu'ils sont commandés par le gouvernement qui les paye. Cependant il y a des sujets privés, qui sont bien autrement héroïques'. Charles Baudelaire, 'De l'héroïsme de la vie moderne', in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Curiosités esthétiques, 5 vols (Paris: Michel Lévy frères, 1868), II. *Le Salon de 1846*, p. 196.

værdige som motiver, han kalder dem for 'de flydende eksistenser som cirkulerer i underverdenen af de store byer, kriminelle og holdte kvinder'.²¹⁷ Degas udstiller sammen med *Danserinde, fjorten år* i 1881 nogle tegninger af kriminelle, som han havde baseret på skitser gjort i retssalen. Forholdet mellem finkulturen og den såkaldte underverden, Baudelaire taler om, er måske alligevel ikke så overset? På én gang dokumentation og fiktion, genkendelig og fremmed, Degas sætter med *Danserinde, fjorten år* en ny standard ved at demonstrere kunstnerisk mod både teknisk og motivisk. Degas ligger i slipstrømmen af Baudelaires kritik af Salonen i 1846 og i forlængelse af både Daumier og Manets eksempel som f. eks. *Absinthdrikkeren* der er malet allerede i 1859, men stuntet med at udstille en helfigur i voks iført paryk og tylskørt blev i tiden opfattet nærmest som en sensation.²¹⁸

Etableringen af impressionistudstillingerne gjorde det muligt for kunstnerne at udstille uden at skulle have deres værker godkendt af en jury. Baudelaires vision for kunsten som noget 'mere subjektivt' kan på den baggrund siges at have vakt genlyd eller praktisere sig i løbet af 1870erne og 1880erne. Kunstnerens måde at være offentlig eller privat kan indgå i vores forståelse af hvordan deres praksis også påvirkes af disses ændrede politiske vilkår. Man kunne argumentere for, at kunstnerne på Degas tid, i stigende grad kunne være medbestemmende i at formulere præmisserne for deres arbejde, ud fra en betragtning om, at de kunne vælge at arbejde 'offentligt' eller 'privat'. Men som vi skal se igennem eksemplet Degas, er disse forhold langtfra entydige.

Vi ser i perioden Monet der vælger at bosætte sig i det pittoreske Giverny og anlægge en vandhave, han kan male efter året rundt, og generationen før f.eks. Manet, der bosætter sig udenfor centrum af Paris med sin hustru af social lavere rang end han selv, eller Delacroix, der fra sit åbne atelier i byens latinerkvarter arbejde i et 'åbent' atelier. Det er denne udvikling, her drabeligt forkortet, Degas' praksis skal ses i lyset af. Han arbejder iført kittel og refererer til sine værker som 'artikler'. At han som maler også modellerer i voks, lægger sig fint i forlængelse af hans ønske om at udvide det kunstneriske råderum, formelt og politisk. Når Degas insisterer på at modellere i fred på de mindre figurer og arbejdet med den større *Danserinde, fjorten år* fra 1879-81, er det to fluer med et smæk. Fra omkring midten af århundredet (lige omkring hvor Baudelaire skriver sit essay om, hvorfor skulptur er kedelig), begyndte skulptører som Carpeaux at rykke på indholdet af skulpturen, alt imens han fortsatte med at forklæde den (og klæde den

²¹⁷ 'Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, – criminels et filles entretenues, – la Gazette des Tribunaux et le Moniteur nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme'. Baudelaire, 'De l'héroïsme de la vie moderne', p. 197.

²¹⁸ Den samlede kritik af *Danserinde, fjorten år* indgår i den samlede kritik af den sjette impressionistudstilling, som fandt sted i 1881. Ruth Berson, *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, Documentation vol. I Reviews, San Francisco Museums of Art, 1996, pp. 323-374.

på) som en skulptur.²¹⁹ I en større grad end malerens var skulptørens arbejde reguleret og værnet om af personer udover ham selv – fra bestillingen, materialevalg, de første udkast til et monument gjort i ler eller gips og den endelige udformning i marmor eller bronze og slutteligt den offentlige placering. Undervejs i processen må skulptøren præsentere sit værk for aftageren, det gjaldt i mange tilfælde også maleren, men dog i lidt mindre omfang. Mange kritikere og købere var så magtfulde, at adskillige skulpturer aldrig nåede til det endelige stadie.²²⁰ En skulptørs karriere afhang af kommissioner sponsoreret af staten eller en anden officiel organisation, som kunstnerne åbent konkurrerede om at få. Monumenter, store offentlige propagandastykker, definerede en skulptørs karriere, idet han uden en offentlig kommission ikke kunne håbe på at opnå berømmelse eller succes, endsige økonomisk stabilitet. Et monument på byens torv, en begravelsesskulptur på en berømt persons gravsted, et offentligt portræt, alle var de adgangsbilletter til succes. Mindre genrer blev betragtet som mindre vigtige. Hvis og når et monument blev realiseret til fulde, blev det et fritstående objekt, åben for kritik fra enhver kant og enhver person og ikke blot kommissionens eller kollegers mening. Skulpturen var i den grad en del af den offentlige scene; var skulptøren en succes, kunne nyproducerede versioner af værket bestilles til museer, bygninger, osv. Når alt dette skal nævnes her, er det for at perspektivere det til Degas' insisteren på et skulpturarbejde, som både i materialevalg, i format og i arbejdsprocessen omkring dets tilblivelse, insisterer på at eksistere udenfor den etablerede skulpturpraksis. Degas' arbejde med det lille format, bag nedrullede gardiner i atelieret er et eksempel på, hvordan hånd praksis er direkte sammenhængende med kunstværket, det endelige resultat, han skaber igennem den.

Tilbage i Degas' atelier er hans produktion i voks, sideløbende med den øvrige i olie eller pastel, afgørende for en forståelse af de forhold der gør sig gældende på tværs af hans produktion, ikke blot på tværs af teknikker og motiver anvendt, men også som billede på, hvordan praksis og værk er forbundet. Ikke som maler *eller* som skulptør, men som en kunstner, hvis praksis findes på sine egne præmisser. Det materiale, der findes i Degas' atelier, er således ikke 'privat' materiale i en forstand der betyder at det kun er forbeholdt ham selv, men kan også være udtryk for en bevidst måde at forvalte sit værk på. Degas manifesterer sig på en måde, hvor hans praksis, hans person og hans omdømme bliver ét, og derfor passer han ikke ind i de kunsthistoriske 'kategorier'.²²¹

Atter er værket *Danserinde, fjorten år* eksemplarisk, iscenesat og udstillet, men siden trukket tilbage. Figuren fremstår som det sted i Degas' praksis, hvor hans

²¹⁹ Se Anne Middleton Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire* (1986).

²²⁰ Wagner, 1986, kapitel 1.

²²¹ Carol Armstrong stiller sig samme spørgsmål i bogen *Odd Man Out*, hvori hun efterspørger en ny form for 'narrativt' indhold. (Armstrong, 1991 p. 19).

kunstneriske tilhørsforhold eller rettere, hans egen idiosynkratiske måde at sammensætte kunst på, træder tydeligst frem. Ambitiøs i sin udformning, ekstrem i sin radikalitet og udsat for voldsomme reaktioner. Degas må have været tilfreds, da han tager skulpturen retur til atelieret og insisterer på at beholde den her frem til sin død i 1917. Louisine Havemeyer, den amerikanske samler, ønskede at købe skulpturen og forsøgte i flere omgange at erhverve den, men Degas afviser konsekvent at sælge den. Han argumenterer, at figuren er i skrøbelig stand og ikke velegnet til at rejse, og at han ikke vil stå ved den.²²²

Havde Degas skilt sig af med *Danserinde, fjorten år*, havde han skilt sig af med et værk, han tydeligvis – på mange niveauer – havde investeret tid og kræfter i. Skulpturens håndværksmæssige radikalitet alene gør det nemt at forstå, at dette unikum skulle blive i hans nærhed, så han kunne drage erfaringer af den. *Danserinde, fjorten år* repræsenterer en fysisk figur, en skulpturvision, og for så vidt er hun en materialisering af Degas' kunstneriske (og selvvalgte) tilhørsforhold. *Danserinde, fjorten år* er en sensation uden lige i tiden, og i Degas' oeuvre.

6.7. Voks og 'privat' praksis

Degas' arbejde i voks er en afgørende brik i vores forståelse af hvordan praksis og værk er tæt forbundet i Degas' atelier. De mange voksfigurer forlod aldrig Degas' atelier, men han er ikke den første til at insistere på, at lade værkerne 'gemme' i arbejdsrummet og blot være for de få udvalgte at betragte. Modsat Daumier – eller Préault – er Degas dog ikke sentimental i sin omgang med dette materiale, han dyrker ikke 'genitanken' – eller idéen om at en privatproduceret kunst er 'tættere' på hans hjerte. At værker ikke forlader atelieret er desuden også noget vi kender fra Daumiers produktion af malerier²²³, som kun blev vist frem til udvalgte venner, fra Théodore Rousseau, der i skjul arbejder på det samme landskab i mere end 30 år og aldrig lader det forlade sit atelier til trods for opfordringer.²²⁴ Degas' praksis 'bor' i atelieret. Det interessante er, at han gør det i en periode, der dyrker *plein-air* maleriet og lysten til et maleri, der forholder sig til sin samtid gennem skildringer af den umiddelbare omverden. Baudelaire argumenterer i sin kritik af Salonen i 1846 for, at kunstnerne bør finde en balance mellem atelieret og den omverden, de indgår i og argumenterer for at en praksis kan finde sted både

²²² Se for eksempel Richard Kendalls diskussion af emnet i *Degas and the Little Dancer*, p. 67.

²²³ '(Daumier) réserve la présentation de ses peintures à quelques amis. Au statuaire Préault, en premier, parce qu'il est l'un des plus près de son cœur'. A. Tabarant, *La Vie Artistique au Temps Baudelaire*, (Paris: Mercure de France, 1963), p. 245.

²²⁴ *Storm Over Mont Blanc* forblev i Théodore Rousseaus eje i mere end 30 år, fra han påbegynde maleriet i 1834 og senest arbejdede på det i 1860'erne. Læs; Pedersen, 'Storm Over Mont Blanc', i Scott Allan, Édouard Kopp, *Unruly Nature: The Landscapes of Théodore Rousseau* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016).

udendørs og indendørs, og at en kombination af de arbejdsmodeller kunne vise sig frugtbart for kunstneren.²²⁵

Det ikke-udstillede bliver i sig selv en form for handling. Degas' atelierkunst er ikke ukendt for omverdenen, tværtimod. Degas' arbejde herunder også voksfigurerne er kendt blandt hans kolleger og andre, der besøgte hans atelier. Men det er værd at bide mærke i, at han sorterer nøje i sine gæster, og at den offentlighed, der har været omkring Degas' kunst i hans atelier, ikke kan siges at være offentlig på samme måde som for eksempel Rodin, der både i produktion og udstillingspraksis går målrettet efter at opnå popularitet hos et stort og bredt publikum.²²⁶ Efter et besøg i Degas' atelier udtrykker Rodin sin forbavsel over malerens evner udi plastisk kunst, men gør det på en måde, der afslører, at han må have kendt til Degas' praksis inden besøget – i hvert fald nok til at have dannet sig en mening, han nu efter at have set værkerne trækker tilbage. Rodin erklærer sig 'forbavset foran hans (Degas') modeller af heste og nøgne kroppe'...²²⁷ og den tjekkiske digter, Rainer Maria Rilke (1875-1926), citerer selvsamme for at sige: 'jeg tog fejl, Degas er en stor skulptør. Han er stærkere end jeg!'.²²⁸

Når Rodin har en mening (og siger den højt) om Degas' arbejde i voks, er det fordi, Degas med denne handling blander sig i tidens samtale om skulpturen, dens funktion, dens potentiale og dens ideal. Rodin havde markeret sig solidt som en skulptør, hvis værker var skabt til offentligheden, et forhold Rodin var optaget af.²²⁹ Men Degas' voksfigurer er anderledes og kan ikke umiddelbart sammenlignes med Rodins praksis, men kan – som diskuteret ovenfor – bedre tolkes som et eksempel på en alternativ skulptur til den etablerede, monumentale og offentlige skulpturform, Rodin repræsenterede. Degas' voksfigurer er en 'omvendt Rodin' forstået således, at Degas – blot ved at producere dem kommenterer på omtrent alle elementære områder af skulpturen: format, materiale, formål, praksis. Voksfigurerne findes på et tidspunkt i historien, hvor en debat om skulpturens

²²⁵ *'Beaucoup de gens attribueront la décadence de la peinture à la décadence des mœurs. Ce préjugé d'atelier, qui a circulé dans le public, est une mauvaise excuse des artistes. Car ils étaient intéressés à représenter sans cesse le passé; la tâche est plus facile, et la paresse y trouvait son compte. Il ne faut pas confondre cette décadence avec la précédente: l'une concernera le public et ses sentiments, et l'autre ne regarde que les ateliers'.* Baudelaire, 1868, p. 193. Note 1.

²²⁶ Kendall beskriver i sit essay om Degas' voksfigurer, hvordan han agerer privat, men at mange tilsyneladende er bekendt med hans arbejde og finder adgang til hans atelier. Kendall argumenterer for en 'privat' Degas, der er offentlig. At beskrive Degas som offentlig er misvisende, eller i så fald bør ordet anvendes med forbehold, idet Degas udvælger sine gæster nøje og derfor konsekvent styrer hvem, der ser hans arbejde og hvem, der ikke gør. Se Kendall, "Who said anything about Rodin?", pp. 72-77.

²²⁷ Se diskussion om forholdet mellem Rodin og Degas, citeret in Millard, 1977, pp. 78-79.

²²⁸ Myten om Rodins meninger om andre skulptører er mange, dette er blot én. De to kunstnere var tilsyneladende ikke perlevenner under alle omstændigheder, se Degas' hidsige udtalelser om Rodins smag for forretning, in William Rothenstein, *Men and Memories. Recollections of William Rothenstein 1872-1900* (New York: Coward-McCann, inc., 1931), I, p. 319.

²²⁹ Elsen, 1985, p. 75.

fremtid er i gang, og for en strategisk kunstner som Degas er det oplagt at blande sig.

6.8. Voksfigurer og den ikke-udstillede skulptur

Det er oplagt at relatere Degas' arbejde i voks til den samtidige diskussion om skulpturens udtryk og fremtid. Allerede i 1846 havde Baudelaire (som nævnt ovenfor) i sin kritik af Salonen harceleret over en manglende skulpturvision, en ikke helt ny problemstilling – og som et samlet blik på kritikken op til Baudelaires udsagn i 1846, langt fra en sag alle var enige om.²³⁰ Malerne Géricault og Delacroix producerede også skulpturer i det private, der ikke blev udstillet, men alligevel blev en del af debatten, idet de blev beskrevet og set af en række udvalgte kritikere gennem besøg i det private atelier, herunder Baudelaire selv. Det er tydeligt, at nogle kunstnere udnyttede deres position som afvist og gjorde det til en status. For eksempel Daumier, hvis atelier også var udsmykket med blot to værker – begge afviste værker – et litografi af Préault og hans eget relief *Flygtningene*, et relief Degas som vist var optaget af.²³¹ Under alle omstændigheder kan det konstateres, at tiden op til og under Degas' produktion af voksfigurer i årene 1859-1907 er det udbredt, at kunstnerne forholder sig til den del af praksis, der vedrører forholdet omkring den offentlige og den private praksis.²³²

En stemme i tiden, der ikke deler Baudelaires holdning til samtidsskulpturen som værende kedelig eller ikke dynamisk og derfor uden vision, er for eksempel Zola. Omend han deler Baudelaires ønske om, at skulpturen skal have en vision, er det langt fra samme sang.²³³ I sin artikel trykt den 16. juni 1868 med titlen *La*

²³⁰ En række kunstnere, journalister og kritikere i tiden giver deres mening om Baudelaires dom over skulpturen i den politiske journals opfordring og i hans bog, se Edmond Claris, *Souvenirs de soixante ans de journalisme 1895-1955* (Paris: José Millas-Martin, 1958), pp. 30-32, 137-139.

²³¹ Millard, 1976, p. 75, Note 19.

²³² Den såkaldte 'private' skulptur kan spores tilbage til 1830'erne med Auguste Préaults Salon-fejltagelser, en gruppe værker, der – ad omveje – endte med at vinde opmærksomheden hos progressive kredse i tiden. Årtier før den berømte 1863 *Salon des refuses* eller 1898 – året, hvor Rodins skulptur af *Balzac* blev afvist og sendt tilbage fra en Salon på Champ des Mars til Rodin selv i Meudon (en skulptur, der allerede i 1891 blev kommissioneret af Société des gens de lettres de France), og som endnu i dag har status af at være det første skulpturelle 'hovedværk', der lagde ud med at blive afvist, og hvis eksempel demonstrerer, hvordan en skulpturs eksklusion fra den offentlige arena siden blev et status symbol. Om Auguste Préault, se for eksempel Anne Pinget; Antoinette Le Normand-Romain; Laure de Margerie, *Catalogue sommaire illustré des sculptures* (Paris: Musée d'Orsay, 1986). Edouard Papet, James David Draper, *Carpeaux (1827-1875)* (Paris: Musée d'Orsay; Gallimard, 2014). Om Rodins *Balzac* se for eksempel Antoinette Le Normand-Romain, 'Pour une statue de Balzac: 1850-1891' og '1891-1898: Rodin', in 1898: *Le Balzac de Rodin. Catalogue de l'exposition* (Paris: Musée Rodin, 1998), pp. 17-19, og pp. 35-39.

²³³ 'Il est temps, si l'on ne veut pas que la sculpture agonise, de la réconcilier avec les temps moderne, en la faisant fille de notre civilisation. Il faut courageusement laisser les Grecs chez eux, les laisser avec leur idéal, leur rêve de formes arrondies, et parler notre langue artistique, notre langue contemporaines de réalité et d'analyse (...) (C') est n'est plus les rigidités, le calme olympien de l'art grec: c'est la vie chaude et personnelles de l'art moderne'. Émile Zola, 'La Sculpture', *L'Événement illustré*, 16 juin 1868. Reprint in Émile Zola, *Mon salon, Manet: Écrits sur l'art* (Paris: Garnier-Flammarion, 1970), pp. 169-173.

sculpture plæderer Zola for en skulpturstil, der har både 'originaliteten' og 'modet' til at opfinde et samtidsudtryk, der lader 'grækerne blive hos grækerne'. Et andet eksempel er Rilke, der som nævnt tidligere fremhæver Rodin som eksemplet per excellence og diskuterer Rodins offentlige kunst, og hvordan værk og kunstner bør følges ad, som han mener er tilfældet netop i Rodins lancering af den radikale skulptur *Balzac*. Polemikken omkring denne var, at snarere end at materialisere et 'reelt' portræt, et fysisk vellignende billede af Balzac, havde Rodin skabt en skulptur, der lod kunstneren, poeten og det litterære talent hos Balzac være tydeligt. Et følsomt, åndsligt portræt, som for mange ikke var ideelt som monument.²³⁴ I Rodins tilfælde synes der at være tilbagevendende uklarhed omkring, hvor den offentlige kunst starter, og den private begynder. Her skal ikke redegøres for disse forhold, blot gøres opmærksom på tidens egen brug og misbrug af termene 'privat' og 'offentlig'. Som i Degas' tilfælde synes de bekvemme og anvendt efter forgodtbefindende i kunstneres positionering af sig selv. Degas' praksis lægger sig i tråd med en række tendenser i tiden, han beskytter sin praksis nok til at kunne arbejde ubundet, men isolerer den langtfra.

En almindelige forventning til skulptur af det 19. århundrede er den, at den altid involverer en form for interaktion, det vil sige, værket udstilles, og publikum forholder sig til den. I Degas' produktion af voks er værkets *raison d'être* netop, at den ikke skal interagere, men alligevel vil være værk, skulptur. Gennem sin atelierpraksis nægter Degas værket dets interaktivitet og os som beskuer at interagere med det. Havde figurene været udstillet, var eksperimentet slut, og blev de støbt ligeledes. Og voksens materielle midlertidighed understreger dette forhold. Selv i vores analyser af samtidskunst, i vores proces med at konstruere et argument, tyer vi i reglen til det narrative, fortsættende i et spor fra præmis til konklusion. Vi fortsætter i ønsket om at konstruere kategorier eller intellektuelle 'beholdere', i hvilke vi kan placere vores emne, men Degas – ultimativt - spiller både op til og afviser selvsamme kategoriers eksistens.

Trods adskillige gode udgivelser, der belyser forhold og forestillinger omkring det private, sker det under titler, der netop behandler det intime eller private som noget 'andet', som en fetich, en særhed, et fænomen, der ikke er integreret i den åbenlyse debat, den offentlige dagsorden.²³⁵ Degas er et eksempel på denne polarisering af praktiske forhold som noget, der har formet receptionen af hans værk, idet 'det skjulte' ikke er synligt og derfor usynligt. Degas' tilfælde understreger behovet for en diskurs, der giver en mere fuld forståelse af tilsyneladende ikke-synlige historiske og kunstneriske strukturer, og hvordan de opererer i konteksten af det 19. århundrede. En måde kunne være at se på selve

²³⁴ Allerede under udarbejdelsen synes der at være uenigheder mellem Rodin og kommissionen, der havde bestilt den til Balzacs gravsted *La société des gens de lettres*, Normand-Romain, '1891-1898: Rodin', pp. 54-55.

²³⁵ Parshalls *The Darker side of light* er et fremragende eksempel på det private integreret gennem en række forskellige kunstneres eksempler, bogen omhandler grafik og tildels samling af grafik.

strukturene. Denne tilgang både oplyser og lader samtidig den nødvendige inkonsistens intakt, anerkendelsen af det ukendte eller det delvist ukendte indarbejdes i retorikken.

Ved at acceptere både præmisser for en enten/eller situation og ved at respektere det svære forhold mellem termer som privat/offentlig, indhold/værk, originalitet/repetition eller rum/fysik bliver det muligt med åbne øjne at gå om bord i den umulige opgave at skabe en komplet definition af en kunstner som Degas, eller rettere at slippe behovet for en definition. Degas skaber (konkret) og formulerer gennem sin måde at praktisere på en opmærksomhed på disse forhold og på deres begrænsninger. Forhold, der tydeligvis i tiden har været mindre begrænsende, end de bliver i en historisk ramme, hvor alle detaljer, kilder og fornemmelser netop ikke er inkluderet. Vi kan forestille os miljøet og læse os ind på det, men evnen til at imødekomme de delikate forhold, kunstnerne har arbejdet under, synes meget vanskelig. Degas' praksis har haft anerkendelse og publikum, han kunne have afsat langt mere af sit arbejde, end han gjorde og udstillet mere. Strategien om at være eksklusiv og radikal fungerede, voksfigurerne understøtter dette, idet de eksisterer som den ultimative prøvelse, et uortodokst materiale, der udgør 'uomsættelige' genstande, der insisterer på at være et sted mellem værk og skitse og det midlertidige og holdbare. Voksen demonstrerer på bedste vis, hvordan en kunstners værk alene baseret på dets materialitet og manglende offentlige deltagelse får en bekvem 'kategoriseret' plads i hans værk.

6.9. Problemet voks

Som kort berørt i indledningen baseres analyserne af Degas' produktion i voks på de figurer, man ved hans død fandt i atelieret. Af den samlede produktion på mere end 150 figurer, hvoraf knap halvdelen blev posthumt foreviget i bronze. Figurernes størrelse varierer mellem 25-50 cm. i højden og 10-20 cm. i bredden. Deres dimensioner og materiale gør det muligt for Degas at have plads til dem i atelieret, tage dem i hænderne og sætte dem fra sig. En fysisk kontakt, der i Degas' tilfælde er gennemgående for hans praktik.

Degas tørrer sin købte oliepastel for olie ved at lægge den i solen og tværer derpå de hjemmelavede, rene, tørre og pulveriserede pigmenter ud på papirfladen. Han fortynder oliemaling ved at tilsætte terpentin, eksperimenterer med fikseringsmidler mellem lag af farve på samme komposition, og ikke sjældent kan man med det blotte øje se hans fingeraftryk i billedfladerne. De mørke sort-hvide monotypier er gode eksempler på dette, som for at forstyrre muligheden for en ren narrativ læsning af motivet sætter Degas sit fingeraftryk på fladen og insisterer på værkets materialitet. Handlingen kan være et praktisk behov, et ark, der skal vendes eller flyttes, og Degas, der tager fat i det, sætter heraf aftrykket. Eller det kan være en kunstnerisk strategi, der påråber os at se på værkets overflade ved gennem den sværtede æstetik at invitere øjet til at dvæle ved den fysiske materialitet, værket repræsenterer. I grafikkens tilfælde, den mørke sværte, den

tværede substans, der på én gang udgør teknik og motiv.²³⁶ Degas rører undervejs i arbejdsprocessen ved sit materiale, men efterlader konsekvent sit aftryk i overfladen, når han sætter et fingeraftryk, tværer en konturlinje eller skraber maling af en flade, der derpå fremstår ridset af fingeraftryk og ikke malet af pensel. Formulering og formgivning sker i takt med Degas' hænders styrke og materialets evne og tilstrækkelighed eller utilstrækkelighed. Modsat den 'romantiske' kunstners forestilling om det personlige fingeraftryk, er Degas ikke sentimental omkring det. Værkerne har også aftryk fra redskaber, afklippede hjørner af lærreder eller papir, og de pålmede strimler er alt andet end forsøg på at skjule den tekniske proces – eller idealisere den. For Degas er synlighed godt i den forstand og materiel fysik en kunstneriske 'sandhed'. Når han lykkedes med at manipulere materialer, så de ikke længere ligner sig selv og anvender dem på måder, der forvirrer vores forestilling om netop pastelkridt, monotypi (de trykkes flere gange og males derpå med farvet pastel) eller oliemaleri, er det en kunstnerisk sejr for både afsender og materiel og værk. Ingen af de tre ligger under for forudfattede parametre eller lever op til formelle rammer og akademiske krav.

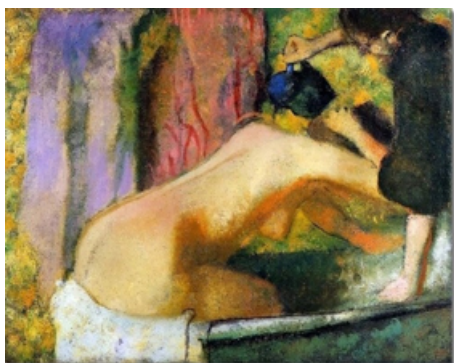


Fig. 41



Fig. 42

Degas insisterer på teknisk opfindsomhed igennem direkte håndtering af materialet og samtidig mekaniske hjælpemidler, han kombinerer og udnytter den ældre tegnekunst (som beskrevet i kapitlet derom) og insisterer på at lade selvsamme 'håndværk' skinne igennem i værkernes udtryk. Den direkte omgang med teknikker; oliemalingen, pastelkridtet, voksmassen osv., gør ham i stand til at smøre og gnide med fingrene på måder, der udvider det fysiske værks råderum, i takt med at den visuelle identitet skabes. Derfor ligner linjer penselstrøg,

²³⁶ I Degas' mørkgrundsmonotypier er motiv og sværte svære at adskille visuelt fra hinanden. Det er foreslået, at Degas netop i dette medie anvender de fysiske og rumlige forhold nødvendige for billedlig gengivelse, der som konsekvens kan facilitere berøring, snarere end syn som den primære måde at sanse billeder på. Kathryn Brown, 'Touch and Vision in Edgar Degas's Darkfield Monotypes', *Print Quarterly*, XXXI-4 (2014), p. 398.

penselstrøg skraveringer, og de modellerede voksfigurer kategoriseres som ufærdige skitser, fordi deres overflade har aftryk af Degas' fingre. På samme måde som Degas spiller på teksturelle variationer i de store kompositioner af olie og pastel (Fig. 41, Fig. 42), udvikler han og eksperimenterer med overfladen i de modellerede figurer. Han tager dem op, varmer materialet og glatter det ud i nogle områder, lader redskabsmærkerne stå i overfladen, smelter arme eller lemmer glatte ved hjælp af en bunsenbrænder.

7. Voks som kunstnerisk udgangspunkt

Voksmaterialets evne til på den ene side at være fleksibelt nok til at kunne formes, netop som Degas ønskede det, og samtidig at kunne rumme detaljer, synes ideel. Voks' historiske og konceptuelle position er afgørende for at forstå Degas' kunstneriske tilhørsforhold, men det er voksens fysiske egenskaber som *matériau*, der gør det ideelt til Degas' projekt. For en kunstner optaget af proces defineres en stor del af voks' kunstneriske kvalitet således direkte af dets fysiske fleksibilitet og derved uendelige potentiale. I sin *L'Être et le néant* fra 1943 og uden direkte relation til Degas' arbejde i voks beskriver Jean-Paul Sartre (1905-1980) voks som et materiale, der er særlig netop ved sin essentielle dubiøse kvalitet, fordi det repræsenterer et stadie mellem to stadier, henholdsvis plasticitet og tyktflydenhed. Voks er det 'fikserede ustabile', der standser for øjnene af os, men altid er i bevægelse.²³⁷ I forhold til Degas' arbejde med voks, er Sartres vokabular brugbar i det omfang, han analyserer materialets fleksibilitet som en trussel mod det etablerede, det erfarede og her tillægger det en værdi som 'forfølgende minde', en trussel, et mareridt – en metamorfose.²³⁸ Han beskriver voks' grad af 'flydende' som langsom, som en bevægelse i slowmotion, der repræsenterer en grundlæggende triumf - det flydendes sejr over det solide. At røre det flydende (det uholdbare) er at risikere selv at forsvinde, og Sartre sidestiller voks' materielle kvalitet med en slags urealiseret, men truende eksistens, der for evigt vil hjemsøge bevidstheden som den konstante fare, det flygter fra.²³⁹

Voks hos Sartre repræsenterer tydeligvis noget andet end det etablerede, idéen om det fleksible, det ukontrollerbare, der alligevel lader sig fastholde i en 'fiksering af det ustabile'. For en procesorienteret kunstner som Degas må voks være nær ved ideelt. Her er en masse, der ikke stivner, som kan bearbejdes direkte med hænderne og alligevel indtage og – omend midlertidigt – opretholde en form. Voks besidder en relativitet og er som fænomen fascinerende, hvis man for en stund tænker det som konsekvent metamorfisk. Som fysisk masse er voks

²³⁷ *'Le visqueux est l'agonie de l'eau; il se donne lui-même comme un phénomène en devenir, il n'a pas la permanence dans le changement de l'eau'*. (Sartre, 1943, p. 654).

²³⁸ *'Rien ne témoigne mieux de ce caractère louche de "substance entre deux états" que la lenteur avec laquelle le visqueux se fond avec lui-même'*, (Ibid., p. 654).

²³⁹ Ibid., pp. 654-658.

kondenseret nok til at fremstå uigennemtrængeligt, men det er ikke massivt, fingre eller skalpel kan til enhver tid flå det fra hinanden eller skære det op. Sartre sætter lighedstegn mellem voks' bizarre form for fysisk tilstedeværelse, denne blanding af flydende og fikseret, og den reception, materialet har fået. Han skriver i 1943 og polariserer ikke materialets evne til at være både fysisk og ikke fysisk, men dyrker denne uklarhed som en kvalitet. Anderledes ser det ud i den tidligere kunsthistorie, der endnu bygges op omkring modsætningsforhold. Materiale og idé behandles i to separate spor, og voks er et glimrende eksempel på et område, der demonstrerer en (billedlig) grøft mellem kunsthistoriens epistemologiske position og så materialet, idet de to står overfor hinanden. En kort oversigt over voks i kunsthistorien skitserer to (overordnede) måder at betragte materialet på. Den ene er den rene tekniske opfattelse, analyser foretaget af konservatorer indenfor skulptur, der har til formål at dokumentere materialets tilstand, holdbarhed, sammensætning, osv. På den anden side er den næsten diametralt modsatte tilgang til voks som kunstnerisk materiale, den filosofiske ramme, der søger at placere materialet indenfor den kunsthistoriske arv.

Giorgio Vasari, den italienske kunstkritiker, kunstner og kunstrådgiver, hvis udgivelse *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* (De bedste maleres, billedhuggeres og arkitekters levned) udgivet i Firenze 1550 er den første til at foreslå en standard for måder at beskrive eller kategorisere kunstnere og deres praksis, herunder akademisk stil eller ej.²⁴⁰ Vasaris gennemgang af voksmaterialets egenskaber og anvendelse er begrænset til fire afsnit. Værkerne han gennemgår er i mindre format og beskrives som skitser gjort som forberedelse til en skulptur i angiveligt marmor og i et større format. Referencer til billedhuggerne Benvenuto Cellini (1500-1571) og Michelangelo Buonarroti (1476-1564) minder os om den kontekst, i hvilken Vasari forfatter sine beskrivelser om kunstens teknikker. Det er ikke nogen overraskelse, at marmor og skulptur i større format har hans opmærksomhed fremfor arbejdsmaterialet voks.²⁴¹ I sin korte gennemgang af voks tager Vasari tid til at beskrive, hvorledes en kunstner kan blødgøre voksen ved at iblande terpentint og animalsk fedtstof, at materialet nemt kan indfarves og atter afstives ved for eksempel at iblande pulveriseret blyhvidt. Han kommenterer i afsnit 43 om indfarvet voks: "...ej heller skal jeg skjule her, at moderne kunstnere har opdaget, hvordan de kan arbejde med voks i farver... ...".

²⁴⁰ Af ældre dato kan nævnes Plinius den ældre (23–79 AD), der skriver i forbindelse med døde kultens ritualer, Pliny, *Natural History*. Book XXXIII-XXXV, trans. by H. Rackham (Cambridge MA : Harvard University Press, 1992), Book XXXV. II 5-8. p. 265.

²⁴¹ Overskriften på kapitlet er 'Del fare il modelli de cera e di terra, e come si vestino, e come a proporzione si ringrandischino po nel marmo; come si subbino e si gradinino e puliscano e impomicino e si lustrino e si rendano finiti'. *La tecnica dell'arte negli scritti di Giorgio Vasari*, ed. by Roberto Panichi, Saggi e documenti, 105 (Firenze: Alinea, 1991), p. 62, Note 140.

Han fortsætter sin beskrivelse af de indfarvede voksfigurer og deres livagtighed: '...så livagtige er disse figurer, at intet mangler end ånden og evnen til at tale.'²⁴² Under titlen *Manipulation af voks over et armatur* beskriver Vasari en praksis, hvor figuren modelleres direkte over et stillads af træ eller metal af voks, opvarmet i fingrene og direkte pålagt i små ruller eller stykker. Armaturet tillader, argumenterer han, figuren en vis fleksibilitet og forskellige positioner kan opnås, en siddende figur, en stående osv.²⁴³ Vasaris behandling af voks sætter en standard, og voksen bliver allerede her genstand for en slags filosofisk fordom, idet hans udgivelse siden viser sig at blive – og vedblive – udgangspunktet for formuleringen af en egentlig kunsthistorisk diskurs som akademisk stil.

Vasaris idealer for skulpturen, etableret i renæssancen og repræsenteret ved skulptører som Michelangelo og Cellini, fastholdes paradoksalt som præmis for voksens status i kunsthistorien. Et materialeforhold beskrevet i 1550, en idealisering af marmoren, af billedhuggerens evne til at manipulere sten til bløde kroppe i dynamiske positurer, bliver rammen indenfor hvilken voks-terminologi opstår. Ultimativt skubbes Vasaris synspunkt om voks som sekundært materiale (sekundært, fordi det opfattes som skitsemateriale) helt ind i det 20. århundrede, hvor det, som den franske historiker og filosof Georges Didi-Huberman (f. 1952) gør opmærksom på, af Erwin Panofsky formuleres som et antiværdifuldt materiale, i særdeleshed fordi det er ustabil og derfor anses for at være en substans mellem to stadier.²⁴⁴ I den kunsthistoriske diskurs optræder voks (fortsat) ikke som en integreret del af fortællingen, men parallelt hermed.

Et generelt opslagsværk som for eksempel *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts* beskriver voks med den indledende bemærkning, at 'voks er en stor ressource i kunsten'²⁴⁵ for derpå at følge op med et afsnit, der ganske kort behandler materialet uden at tilskrive det større æstetisk eller stilistisk betydning. Didi-Huberman argumenterer, at den sparsomme litteratur om voks' æstetiske betydning og udvikling er et resultat afledt af det faktum, at der findes få objekter i voks, der er bevaret. De er ganske enkelt gået til som det uholdbare materiale, de er gjort af. Det historiske 'hul' i behandlingen og positioneringen af voks som kunstnerisk materiale på lige fod med for eksempel marmor eller bronze eller træ, forklarer han, skyldes således, at vore museer ikke har prioriteret eller formået at

²⁴² 'Non tacerò ancora, che i moderni artefici hanno trovato il modo di fare nella cera le mestiche di tutte le sorti colori: onde, nel fare ritratti di naturale di mezzo rilievo, fanno le carnagioni, i capelli, i panni e tutte l'altre cose in modo simili al vero, che a cotali figure non manca, in un certo modo, se non lo spirito e le parole'. (Panichi, p. 63).

²⁴³ '... i quali, nel maneggiarli, dalla caldezza delle mani si fanno come pasta, e con essa crea una figura a sedere, ritta, o come si vuole, la qual' abbia sotto un'armadura, per reggerla in se stessa, o di legni o di fili di ferro secondo la volontà dell'artifice.', Panichi, p. 63. Se også Giorgio Vasari, *Le vite de' pie eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. by Gaetano Milanesi (Florence: G.C. Sansoni, 1906), pp. 149-150

²⁴⁴ Didi-Huberman, 2008, p. 156.

²⁴⁵ 'la cire est d'une grande ressource dans les arts', *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, 6 vols. (Paris: Firmin-Didot, 1878), V, p. 40.

bevare dem (i 1966 gik f.eks. en stor del tabt i Firenze under en oversvømmelse).²⁴⁶ Den diskussion skal ikke forfølges her, omend det er interessant at forestille sig, at der er en reel sammenhæng imellem den metodiske (historiske, kunsthistoriske) fravælgelse af voks som afgørende materiale og en museal ikke-prioritering af værker gjort i voks. Og det er interessant, at vi har adskillige værker til vores rådighed og har haft det længe. Voks er ikke 'gået til' – ikke helt i hvert fald – både naturhistoriske museer, renæssancesamlinger og kunstmuseer verden over har formået at bevare og udstille adskillige typer af værker i voks med dateringer helt tilbage fra 1400-tallet og frem til i dag.²⁴⁷ Voks som teknik og den sparsomhed med hvilket det konsekvent er beskrevet, er et spændende emne og et oplagt udgangspunkt for en diskussion af kunsthistoriske 'blindgyder', kunne man kalde det. Den netop udeblevne diskussion af voks som æstetisk kvalificeret materiale, den tilsyneladende kollektive beslutning gennem flere århundreder om, at betragte materialet som et middel og aldrig et mål i sig selv, er et oplagt udgangspunkt for en fornyet diskussion om hvordan, disciplinen forholder sig til forudbestemte kategorier (og genrer), snarere end at lade materialet selv føre an. Voks har været i hænderne på kunstnerne siden antikken, ganske vist primært anvendt som midlertidigt materiale, men som sådan jo alligevel anført af en praksis.

En anden årsag til den nærvæd konsekvente udeladelse af voks fra den kunsthistoriske diskurs gives af H. W. Jansson (1913-1982), der foreslår, at det er materialets 'overdrevne lighed', der er problemet. Han beskriver voks i forbindelse med afstøbningsprocessen, hvori dets plastiske kvalitet er en afgørende faktor. Voks har, argumenterer han, en for stor lighed med det værk, det skal tjene, for eksempel en skulptur i et andet materiale, hvilket diskvalificerer det som potentielt autonomt materiale. I Janssons optik formår voks ikke at opretholde en genkendelig stil eller facilitere idéen om autenticitet, det han kalder 'skulpturel realisme'.²⁴⁸ E. H. Gombrich går en anden retning, de to linjer i hans omfattende *Kunst og Illusion* er kategoriske: 'the proverbial wax image...often causes us uneasiness because it oversteps the boundary of symbolism'.²⁴⁹

Gombrichs grundlæggende syn på kunsthistorie som en disciplin, der ikke kan adskilles fra den menneskelige psykologi, står klart. Han formulerer, ud fra denne overbevisning, at vores opfattelse af kunstgenstande derfor aldrig kan være objektiv. Gombrich fremhæver den hvide marmorbuste af en romer, og han

²⁴⁶ Om religiøse og æstetiske årsager til forsvundne florentinske voksvotiver, se Georges Didi-Huberman, 'Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: La légende du portrait sur le vif', *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106-2 (1994), 383-432. Didi-Huberman, 'Viscosities and Survivals', p. 155.

²⁴⁷ Blandt andre Medicinsk Museion i København, La Specola i Firenze, Victoria and Albert Museum i London, National Gallery of Art i Washington DC, samt moderne værker på blandt andet MoMA i New York, LACMA i Los Angeles, m.fl.

²⁴⁸ Jansson, 1982, pp. 290-301.

²⁴⁹ Gombrich, 1960, p. 60.

argumenterer, at havde sådan en buste været modelleret i farvet voks, ville den have 'forårsaget et chok, ikke nødvendigvis forårsaget af fornøjelse'. I en farvet version, mener Gombrich, ville busten fremstå som et afhugget hoved, og været brutal, men i hvid marmor gør den netop ikke dette.²⁵⁰

Snarere end princippet, om at kunstobjekter ikke kan frasige sig en psykologisk reaktion, er det Gombrichs konkrete eksempel på et objekt, der af en bestemt type afstedkommer bestemte reaktioner, der – i relation til Degas - er interessant. Voks som 'gråzone' både for den der ser på det og den der arbejder i det, en dobbeltsporet 'uklarhed', kunne være en af årsagerne til, at Degas finder materialet attraktivt.

7.2. Voks i hænderne på Degas

Perioden, Degas arbejder i, er skelsættende for kunstens formelle præmisser, idet det er i disse år, den franske Salons monopol afvikles, og radikale nye måder at anskue og producere både maleri og skulptur pibler for alvor frem fra kunstneriske atelierer i europæiske storbyer og i Paris i særdeleshed. At Degas arbejder med voks i netop denne periode, er en interessant kombination.

Janssons afvisning af voks er ikke den samme som Gombrichs, men ikke desto mindre former de to afvisninger et system og synes her at kunne anvendes som repræsentative for en epistemologisk situation i den engelsksprogede kunsthistorie i efterkrigstiden. Jansson afviser den 'dårlige genre' (som findes på institutioner som Madame Tussauds i London eller Musée Grevin i Paris) ud fra en hierarkisk opdeling af objekter, som er 'kunst' objekter, der historisk set tilskrives dette ord og de, der ikke er, hvilket ville inkludere de fleste voksobjekter.

Modsat Jansson afviser Gombrich det morbide eller det skræmmende i voksobjektet, det vil sige den del af værket, der afstedkommer en 'overskridelse af det symbolske' (oversteps the boundary of symbolism). Jansson foretrækker en kunsthistorie, der ikke inkluderer den antropologiske side af kunsten (i sig selv en ikke uproblematisk kategori) ved at udelade farvede plastiske objekter, endda de florentinske fra 1400-tallet.²⁵¹ Gombrich skærer kunsthistorien til ved at lade den definere af psykologiske principper – omend uden metapsykologi i den

²⁵⁰ Se for eksempel *ClassiColor: farven i antik skulptur: en udstilling i Ny Carlsberg Glyptotek i samarbejde med Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München, og Musei Vaticani, Città del Vaticano*, ed. by Jan Stubbe Østergaard, Anne Marie Nielsen. Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek Serie, 6 (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2004).

²⁵¹ Didi-Huberman minder om Janssons afvisning af den berømte polykromatiske buste i terracotta, tidligere tilskrevet Niccolò da Uzzano (1359-1431), nu tilskrevet Donatello (1386-1466) af de fleste specialister. Se H. W. Jansson, *The Sculpture of Donatello*, 2 vols. (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957), II, pp. 237-40. Se også Georges Didi-Huberman, 'Portrait, Individual, Singularity. Remarks on the Legacy of Aby Warburg', in *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, ed. by Nicholas Mann; Luke Syson (London: British Museum Press, 1998), pp. 165-185.

freudianske forstand og uden 'dødsdrift', som Didi-Huberman kalder det.²⁵² Det er oplagt at huske på, at begge kunsthistorikere opererer ud fra et ideologisk tilhørsforhold og deres arv – for eksempel Jansson, der var elev af Panofsky og derfor – som Panofsky – afviser Aby Warburg (1866-1929) implicit. At afvise voksen eller den såkaldte 'overdrevne realisme' i skulptur fra votiver i middelalderen til voksfigurer i populærsammenhæng i det 19. århundrede er tavs at afvise Aby Warburgs antropologiske tanker, som for eksempel skrevet frem i hans essay fra 1902 om det florentinske portræt – herunder hans opdagelse af boti'erne i Chiesa della Santissima Annunziata som 'the missing link' i historien om renæssancens visuelle kultur, lifesize 'votivefigurer', hvis ansigter og fødder var modelleret direkte over deres donorerers levende kroppe.²⁵³ For Warburg markerede disse figurer både et antropologisk vendepunkt og et æstetisk. Disse figurer repræsenterede en form for 'hyperrealisme' – 'naturalismo integrale' - en ikke-menneskelig, middelalderlig håndværkstradition produceret alene ved ét indtryk. Under den florentinske renæssance bliver dette til en form for 'uren realisme', og voks tildeles rollen som et rent plastisk redskab uden egentlig værkstatus.²⁵⁴

Gombrichs afvisning af voks er anderledes, måske mere dramatisk, idet han i Wien oprindeligt havde været elev af kunsthistorikeren Julius von Schlosser, netop den første til at skrive om og diskutere voksfigurer.²⁵⁵ Franske kunsthistorikere var i midten af 1860'erne begyndt at nævne voks i relation til studier af kunstindustri og såkaldt dekorative værker.²⁵⁶ Omkring 1889 udgav kunsthistorikeren Eugène Müntz (1845-1902) sin *Historie de l'art pendant la Renaissance*, hvor han på få linjer omtaler voksens vigtighed i forbindelse med en skrivelse om kunstneren Andrea del Verrocchio (1435-1488) alene baseret på og

²⁵² Se E. H. Gombrich, 'Psycho-Analysis and the History of Art' (1953), reprint in E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse. And Other Essays on the Theory of Art* (London: Phaidon Press, 1963), hvor 'symbolism' og 'aesthetic pleasure' primært diskuteres. Didi-Huberman om dødsdrift i kunst, se 'Viscosities and Survivals', p. 156.

²⁵³ Emnet berøres af flere forskellige forfattere, se f.eks.: Aby Warburg, 'The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: The Portraits of Lorenzo de' Medici and His Household' (1902), reprint in Panzanelli. Se også diskussion i Georges Didi-Huberman 'Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarques sur l'invention warburgienne', *Genèse. Sciences sociales et histoire*, 24 (1996), 145-163, og Georges Didi-Huberman, 'Preface', in Phillippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Paris: Éditions Macula, 1998).

²⁵⁴ Om 'Naturalismo integrale del primo Quattrocento', se Didi-Huberman, 1994, pp. 417-432.

²⁵⁵ Se E. H. Gombrich, *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon* (London: Thames and Hudson, 1993), pp. 37-41 og E. H. Gombrich 'Einige Erinnerungen an Julius von Schlosser als Lehrer', *Kritische Berichte*, 16- 4 (1988), 5-9.

²⁵⁶ Se Jules Labarte, *Histoires des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, 2 vols. (Paris: Ve A. Morel & Cie, 1864-66), I, pp. 330-335, og Émile Molinier, *Les meubles du Moyen-Âge et de la Renaissance. Les sculptures microscopiques. Les cires* (Paris: É. Lévy, n.d. (1897), pp. 219-35.

uden at udfordre Vasaris beskrivelser af samme.²⁵⁷ Ligeledes udgivet i 1880erne skrev to kunsthistorikere, henholdsvis Spire Blondel (1836-1900) og Gaston Le Breton (1845-1915), om voks, men dette ud fra praktisk nødvendighed (ligner det), idet voks indgik i de samlinger, de skulle beskrive. Deres artikler i *Gazette des Beaux-Arts* i 1881 og 1882 giver et fint indblik i tidens delikate håndtering af dette anderledes materiale, det sarte, det realistiske og i denne samlingsrelaterede sammenhæng, det aparte, der indgik i fortællingen alene af den grund, at den skulle være komplet.²⁵⁸ Senere påbegynder samme to forfattere et værk, der beskriver voksens historie, atter et forsøg på at kaste bedre lys over de samlinger, de sammen skulle varetage at beskrive, som skulle blive de første egentlige forsøg på at danne overblik over materialets brug siden det gamle Ægypten frem til de rejsende museer i det 20. århundrede.²⁵⁹

Gombrichs lærer, Julius von Schlosser, opfinder ikke kunsthistorien om voks, men er omtrent den første til at skrive om voks. For så vidt kan han betragtes som en form for grundlægger (i forlængelse af Vasaris første spæde forsøg på at inkludere og alligevel parallelisere materialet) af voksens noget aparte plads i kunsthistorien og bliver i den optik afsender af en retning, der siden skulle danne retning for både Panofsky og det 20. århundrede. Hvor de franske samlingseksperter beskriver voks' form, funktion samt geografiske og antropologiske tilhørsforhold, arbejder Schlosser konsekvent med temaer og grupperinger, der ganske overskygger en kronologisk præsentation. Selvom han nævner rækkefølgen af antik, middelalder, renæssance og moderne tider, er det hans eget system, voksen underlægges. Schlosser opererer med en 'problematiske orden', der, som de fire kapitler i bogen udfolder, inddeler voksen i teoretiske problemstillinger associeret med fire essentielle funktioner: begravelse, votiv, kunstnerisk og anti-kunstnerisk.²⁶⁰

²⁵⁷ Eugène Müntz, *Historie de l'art pendant la Renaissance*, 3 vols. (Paris: Hachette, 1889-95), I, p. 510.

²⁵⁸ Se for eksempel Spire Blondel, 'Collections de M. Spitzer: Les cires', *Gazette des Beaux-Arts*, 24 (1881), 289-296, Spire Blondel, 'Les modeleurs en cire', *Gazette des Beaux-Arts*, 25 (1882), 493-504, og Gaston Le Breton, 'Les cires, notice', *La collection Spitzer* (Paris: n.p., n.d. (1892), 163.

²⁵⁹ Breton, 'l'Histoire de la sculpture en cire', in Panzanelli, pp. 215-226. Note 10, og originalversion Gaston Le Breton, *Essai historique sur la sculpture en cire* (Rouen: E. Cagniard, 1894).

²⁶⁰ Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts* (Wien: Carl Graeser, 1896; reprint Florence: Le Lettere, 1992); Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* (Wien: A. Scholl, 1924).

7.3. Schlossers fokus på kunstværket

”Schlosser formår at vende tingene sådan, at enhver form for systematisk eller fast program er umuligt”, skriver en tidligere elev af Schlosser i 1955.²⁶¹ Schlosser repræsenterer en type kunsthistorie, der ikke har vundet terræn, hverken i hans egen tid eller efterfølgende. Han er ikke formalist, dyrker ikke ikonologi og prioriterer ikke at sætte værkerne ind i en kulturhistorisk kontekst – der ellers var et stort nummer hos den samtidige ’Wienerskole for kunsthistorie’, som han i øvrigt insisterede på at tilhøre, selvom retningerne blev betragtet som vidt forskellige.²⁶² Schlossers system tilgodeser en række fundamentale elementer i kunsten og lader dem eksistere side om side, netop fordi han manøvrerer udenom etablerede ’kategorier’.

Schlosser var over længere tid ansat som kurator ved Kunsthistorisches Museum i Wien og betragtede den daglige omgang med genstande som afgørende for hans udvikling og virke som kunsthistorisk teoretiker. Schlosser placerer sig som en kunsthistoriker på en blandet baggrund af ’klassisk filologi’ og ’filosofi’. Værkerne derimod står i centrum for hans analyser, der konsekvent tager udgangspunkt i et reelt værk, og forud for en placering af dette i tid og sted diskuteres således værkets materiale og udseende. Schlossers tilgang kan opfattes som et filosofisk kritisk bud på et alternativ til den (herskende) formalisme, som blandt andre Adolf von Hildebrand (1847-1921), Heinrich Wölfflin (1864-1945) og Alois Riegl (1858-1905) repræsenterede i tiden. En formalisme netop kendetegnet ved sit fokus på den visuelle oplevelse af værket, som en ’videnskab om udtryk og generel lingvistik’, en tro på enheden (Einheit/unity) eller ’insularitet’ i kunst, modsat Schlosser, der fremhæver værkets materialitet og fysiske tilstedeværelse som noget frembragt, en genstand i sig selv.²⁶³ I sidste afsnit af sin *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs* diskuterer Schlosser forholdet mellem teori og værk, mellem kategori og værk og hævder, at vi i ’vores

²⁶¹ Otto Kurz om Julius von Schlosser, se ‘Julius von Schlosser: L’homme, le méthode, l’œuvre’ (1955), in Julius von Schlosser, *La Litterature artistique: Manuel des sources de l’histoire de l’art moderne*, trans by Jacques Chavy (Paris: Flammarion, 1984), p. 15. Citat in, Kurz, p. 19, Note 37

²⁶² Schlosser krævede, imens han var i live, at hans forskning blev anerkendt som værende tilhørende Wienerskolen for kunsthistorie. Wienerskolen, der ifølge Schlosser pålagde genstandene en analyse i to dele; den første, som han kaldte *philological* og den anden, som han kaldte *philosophical*. Kritikere har især fokuseret på den filologiske, et nogenlunde kendskab til genstande, en nøje gengivelse af deres dokumentariske ’kilder’ og en brug af videnskabelige metode og for autonomien i kunsthistorie som disciplin. Schlosser selv gav et overblik over Wienerskolen, se Julius von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutschen Gelehrtenarbeit in Österreich* (Innsbruck: Wagner, 1934)

²⁶³ I sin karriere arbejdede Schlosser tæt sammen med den kunstfilosofiske forfatter Benedetto Croce (1866-1952), og de udgiver adskillige tekster, som formentlig er medafsender på det, der siden er blevet etableret som Schlossers ’kritik’ af formalismen. Se Andreas Beyer, ’Pfadfindung einer zukünftigen Kunsthistoriographie’. Julius von Schlosser, Benedetto Croce und Roberto Longhi’, *Kritische berichte* 16-4, (1988), 24-28. For en introduktion til Croces filosofi, se Gilles A. Tiberghien, ’Quelques aperçus sur la pensée esthétique de Croce’, in Benedetto Croce, *Essais d’esthétiques*, trans. by Gilles A. Tiberghien (Paris: Gallimard, 1991), pp. 9-39.

rolle som historikere både er 'teoretikere' (Theoretiker) og 'skeptikere' (Skeptiker). Han fortsætter:

...vi tager vare på fænomenet historie og bør derfor hverken 'dømme' eller 'fordømme' genstande og værker, men i forsøget på at forstå dem bedre prøve at forstå dem ud fra den kontekst, under hvilken de blev udviklet. Dette synes at være den eneste sande pligt for kunsthistorien i det omfang, den stræber efter at blive en akademisk disciplin (Wissenschaft).²⁶⁴

Hvad denne 'kontekst' præcis dækker over synes uklart, men klart er det, at værket, den fysiske genstand for Schlosser bør stå i centrum for den kunsthistoriske praksis, førend dens øvrige forhold beskrives.

Degas og Schlosser overlapper i tid, de kendte ikke hinanden, men det er interessant at konstatere, at der er en parallel videnskab, eller pseudovidenskab, der fokuserer på materialitet og på genstanden som noget fysisk. Schlosser bygger sit argument op omkring materialet selv, og lader voksmassens kvalitet være aksen han skriver omkring. Hans udgivelse *Om voksportrættets historie* er derfor også interessant som en interessant optik at betragte kunsthistorien igennem. Både i sin introduktion og senere atter i afslutningen plæderer Schlosser for den (rene) æstetiske værdi som noget irrelevant, det er reduktivt og uden mening at reducere objektet gennem en evaluering af 'kunst' og 'skønhed'. Dette er ikke et kunstens problem, men 'billedets' (image), ikke et spørgsmål om æstetisk kvalitet (i den kantianske version af ordet), men om en antropologisk kraft, som Schlosser refererer til som magi.²⁶⁵ Den vestlige kunsthistorie er baseret på en idé om kronologi, det vil sige, der er i kunsten en historisk udvikling (i hegeliansk forstand), en ligefrem tankegang, som Schlosser ikke deler. Han argumenterer derimod for det vi kan kalde billedets 'egen virkelighed', en modsætning til idéen om at det skulle være naturligt forbundet med de øvrige billeder. Heri ligger dets autonomi og styrke, og heri ligger Schlossers opgør med en tænkning, der ordner ud fra et kategoriseringsprincip. Billeders narrativ er således langt mindre sammenhængende, end vi antager, de præsenterer en midlertidighed, som består af tæt sammenvævede og overlappende idéer, opstået ud af det der af andre er refereret til som 'primitiv psykologi'.²⁶⁶ Det er, argumenterer han, omkring forhold der vedrører midlertidighed, at kunsthistorien som disciplin taber terræn, idet den ynder at etablere sig på en idé om det han refererer til som 'oprindelse'. Hvis oprindelse betvivles som udgangspunkt for en analyse og erstattes af idéen om midlertidighed, mister disciplinen sin fundamentale metode for analyse. De første

²⁶⁴ Løst oversat af nærværende teksts forfatter efter: Schlosser, 'Geschichte der Porträtbilderei in Wachs', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses*, 29-3 (1910-11), 171-258.

²⁶⁵ Schlosser, 2008, p. 171-315

²⁶⁶ *ibid.*, p. 175. For en nyere inkarnation af denne opposition mellem 'the age of the image' og 'the age of art', se Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München: C.H. Beck, 1990)

to sider af *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs* konfronterer dette problem uden hensyn til de problemer, der måtte komme som følge for kunsthistorien og dens 'kanoniske' model.²⁶⁷ Schlosser tager udgangspunkt i værket og levner i sine argumentationer plads til kunstens 'egenværdi', dens fysiske tilstedeværelse og igennem denne de forhold som eksisterer uafhængige af *motiviske, tekniske* eller *kronologiske* tilhørsforhold.

8. Arabesken

Arabesken som flydende form og fast omdrejningspunkt, en figur, der evner at være statisk og i bevægelse på én gang, danner her udgangspunktet for en gennemgang af Degas' arbejde i voks og af, hvordan dette arbejde kan sættes i relation til både tegnekunsten og samtiden.

Sickert giver et strålende eksempel på Degas' kunstneriske fleksibilitet, som den former sig en dag, han i 1883 besøger kunstneren i atelieret. Hans historie demonstrerer, at Degas havde et forhold til sine voksfigurer, der rækker langt ud over øvelsesstadiet. Besøget i Degas' hjem beskriver han på følgende måde:

Det er fra tid til anden blevet hævdet i Paris, at Degas kastede sig over modellering i en høj alder som følge af et svigtende syn. Men hans modelleringsarbejde går meget længere tilbage. I 1883 så jeg i hans lejlighed i Rue Pigalle statuen i voks, med lærredscorsage, balletskørt af fin musselin og sko....samt flere andre, alle i rektangulære vitriner. Senere i Rue Victor Massé i de tidlige 90'ere, viste Degas mig den voks, der her har nummer seks og mange flere tilsvarende. Han drejede statuetten langsomt rundt for at vise mig den række af silhuetter, den kastede på et hvidt lagen i skæret fra det levende lys.²⁶⁸

Sickerts anekdote blev udgivet i forbindelse med en udstilling af bronzefigurene baseret på de oprindelige voksfigurer i 1923. Han skrev forordet til udstillingskataloget og benytter lejligheden til at kaste lys over figureernes betydning for Degas, når han fortsætter:

Men jeg skammer mig næsten ved at gå i vidnesranken og med banale fakta bekræfte, hvad enhver kunststuderende ved helt intuitivt – som med tyskernes berømte kamel. Nemlig, at alle tegnere er billedhuggere, og enhver billedhugger er tegner. Men i dag kan selv det mest elementære ikke tages for givet...²⁶⁹

At Degas arbejder med bevægelse, er ikke nogen overraskelse. Det er måden, han arbejder med den på, der er interessant. Men Degas' interesse for bevægelse er anderledes. Han opsøger komplicerede bevægelsesmønstre, som han finder hos

²⁶⁷ Schlosser, 2008, p. 172.

²⁶⁸ Med musselinnet refererer Sickert til *Danserinde, fjorten år*, som Degas udstillede i 1881 på den sjette impressionistudstilling. *Grande Arabesque, anden position*, '01.11.1917, note 32', se Robins, pp. 413-421.

²⁶⁹ Forord til en udstilling af Edgar Degas' skulpturer i Leicester Galleries, februar-marts 1923, in Robins. Se også dansk oversættelse ved Neil Standford, Walter Sickert, 'Bevægelsens mester', in Clausen Pedersen, *Degas' Metode*, 174-175.

parisiske balletdanserinder eller væddeløbsheste, som han studerer på stedet og skitserer i sin notesbog. Selve udførelsen af motiv i olie eller pastel foregår i atelieret, idet han insisterer på, at 'så er ens egen hukommelse og opfindelse frigjort fra naturens tyranni'.²⁷⁰

I forholdet mellem kunst og bevægelse som noget andet end fysisk gengivelse af en erfaret virkelighed spiller Degas' produktion af de mindre voksfigurer en væsentlig rolle. Om gengivelsen af lys og bevægelse i hestemotiverne og om at basere disse motiver på modeller i studiet, siger Degas ifølge Vollard:

Når jeg kommer tilbage fra væddeløbene, bruger jeg disse (han tager en voksfigur op fra bordet) som model. Jeg ville aldrig kunne enes med dem. Du kan ikke dreje på en levende hest for at få de rigtige lyseffekter frem.²⁷¹

Citatet afslører Degas' bevidsthed og praktiske hensyntagen til det forhold, at hans kunst netop ikke gengiver en fysisk fremtoning alene, men at han arbejder med den erfarede virkeligheds stof som råmateriale for kunstværkets eget liv.

Bevidst om sin kunstneriske rolle som den, der omsætter eller måske omformulerer den erfarede virkelighed, demonstrerer Degas en afhængighed af hukommelsen af det relative – i den forstand – at han ikke 'blot' ønsker at gengive det set. I en tid, der dyrker landskabsgenren som det 'nye' gamle og idealiserer *plein-air* maleriet, arbejder Degas konsekvent indendørs. Sådan skaber han præmisserne for sin praksis, for, med egne ord, 'derved er ens genkaldelse og opfindelse frigjort fra naturens tyranni'. Hans 'eksperiment' med at forvandle en tredimensionel figur til en todimensionel skygge på væggen demonstrerer den fleksibilitet, han insisterer på at omgås kunsten med i skabelsesprocessen og i præsentationen af den. Det tvetydige er altafgørende, det radikale ligger netop her i en erkendelse af kunstens evne til at agere form, volumen og andre elementer af erfaret virkelighed på én gang. Arabesken som motiv, som voksfigur, der strækker sig langt ud i rummet og fladt op på væggen, bliver et ideelt eksempel på den uortodokse og komplet idiosynkratiske måde, Degas, ser det ud til, navigerer udenom både fysiske (materielle) og intellektuelle (teoretiske) begrænsninger.

8.2. Tre eksempler på arabesker i voks

Som en optælling over Degas' værk afslører, arbejder han konsekvent omkring de samme motivtyper, kroppe. Uanset om det er kvindefigurer eller heste, opstilles (formgives) de på måder, hvor kroppens fleksibilitet strækkes til det yderste. Ofte danner de udspændte lemmer mønstre, der langt overstiger noget, der er fysisk muligt eller forventeligt, hverken hos danserinder, der balancerer på én tå,

²⁷⁰ Jeannot, pp. 152-174; se også Rewald, *The History of Impressionism*, p. 380, Note 54

²⁷¹ 'When I come back from the Races, I use these as models. I could not get along without them. You can't turn a live horses around to get a proper effects from the light', trans. fransk til engelsk, in Vollard, 1927, p. 56.

kvindefigurer, der vasker sig med rumpen i vejret eller hidsige væddeløbsheste, der danser sidelæns før start.

Af de mange kroppe i bevægelse Degas arbejder med i sin kunst, er arabesken den måske mest radikale position. I sit udgangspunkt er den fysiske arabesk således den position, kroppen kan indtage, hvor den er strakt mest muligt og udgør den længst mulige linje. Fra den fremadstrakte arm til det modsatte ben strakt bagud, tæer og fingre inklusive, udgør kroppen en vandret komposition. *Stor arabesk, tredje position* er betegnelsen på den figur, Degas som beskrevet ovenfor bringer i bevægelse, den dag Sickert besøger ham i atelieret.²⁷² Netop denne figur leger Degas med, sætter lys bag, drejer den omkring sig selv for at betragte bevægelsen som et skyggespil på væggen, men også andre figurer i hans voksproduktion er formgivet ind i denne skrøbelige og konstruerede stilling.

Arabesken som den udformes af Degas, er en (i udgangspunktet) uligevægtig voksfigur, hvis balance kun opretholdes, idet den støttes indefra af metalarmaturer og udefra af et støttesystem, der forbinder figuren til den træplade, den er sat fast på med søm. Han producerede adskillige i voks og antallet af disse, i kombination med deres komplekse opbygning, demonstrerer en ihærdig udnyttelse og udforskning af voksmaterialet.²⁷³

Samtidig repræsenterer arabesken som motiv og fænomen en kompleks størrelse, der historisk set er langt fra entydig. Degas kaster sig over motivet ved flere lejligheder, her følger en sammenfatning af tre af hans tydeligste eksempler, gjort i voks.



Fig. 46

Voksfiguren med den fulde titel, *Arabesk over højre ben, højre hånd nær jorden, venstre arm strakt fremefter* (Fig. 46), er dateret til at være modelleret i årene 1885-1890. Degas modellerede tre figurer i denne position i tre forskellige

²⁷² Robins, 2000, pp. 413-421.

²⁷³ Voks, optalt af Daphne Barbour og Shelley Sturman, in Lindsay; Barbour; Sturman, *Edgar Degas Sculpture. systematic catalogue*.

størrelser, henholdsvis *Stor Arabesk, tredje position* (Musée d'Orsay), som er den største, den førnævnte, som udgør den mellemste størrelse (National Gallery of Art, Washington DC – herefter NGA) og en mindre med titlen *Arabesk over det højre ben, hånd nær jorden, venstre arm udstrakt*. Konservatorer diskuterer hvilken rækkefølge, Degas lavede disse tre figurer, der umiddelbart kan synes meget lig hinanden. Men snarere end at forfølge en bestemt rækkefølge og søge at placere disse kronologisk, er det interessant at se dem som et tre-sæt, der fortæller noget om den detaljerede og idiosynkratiske arbejdsgang, der ligger forud for disse figurer. Disse tre er dokumentation på Degas' arbejdsproces på de uforudsigelige tekniske eksperimenter og den kunstneriske stædighed, der ligger til grund for arbejdet, og er uvurderlige som konkret afsløring af Degas' omgang med voksmaterialet og hans insisteren på at arbejde fra bunden med det. En sammenligning af de tre figurers fysiske udseende og sammensætning lægger godt til i vores forståelse af Degas' radikalitet og især til overbevisningen om, at disse mindre voksfigurer spiller en væsentlig rolle i hans produktion og formulering af en teknisk sammensat kunst.

Alligevel skal her kort vendes tilbage til forholdet omkring kronologi og i hvilken rækkefølge, disse tre arabesker blev produceret, ikke for at forfølge kronologi som et mål i sig selv, men fordi kronologi netop i dette konkrete tilfælde på eksemplarisk vis medvirker til at demonstrere, hvordan Degas navigerer mellem vores antagelser. Det er ikke den mest oplagte rækkefølge, der altid er den rigtige. Konservatorer hælder til overbevisningen, at Degas startede med den mindste af de tre figurer, idet denne har det mest komplekse, kringledede og eksperimenterende system af indre støttemetalskelet (og måske farvet af forestillingen om, at det mindre format kommer før den større – jævnført diskussionen ovenfor om det private og det offentlige kunstudtryk).

8.3. Arabeskernes indre, armaturer og støttesystemer

De to større har lignende metalskeletter med solide venstreben, ryg og arme og en mindre kompakt metalkonstruktion som støtte i det højre ben, bryst og hoved. Begge har desuden tung metalkonstruktion, der forlænger fra brystet op gennem kroppen til figurens hoved, en anelse mindre og vikledede i metaltråde definerer de to arme, og relativt tunge wires går igennem begge ben.²⁷⁴ I den største af de tre figurer har Degas placeret metalwires gennem toppen af det udstrakte venstre ben, men i versionen NGA cat. 32 omfavner ståltrådsskellettet undersiden af benet.²⁷⁵ Begge figurer har substantielle kroppe og tunge metalwires sat i trepunkts-

²⁷⁴ Den ene af de to større versioner, nu på Musée d'Orsay, findes der ikke et inventarfotografi af, men konservatorer formoder, at denne har haft et ydre armatur ud af henholdsvis hovedet og et yderligere ud af det venstre ben. Susanne Glover Lindsay; Daphne Barbour; Shelley Sturman, *Edgar Degas Sculpture* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2011), p. 212. Note 8.

²⁷⁵ Cat. Nr referer til dokumentation af voksfigurerne samlet af konservatorerne ved National Gallery i Washington DC. Se referenceforklaring bagerst i afhandlingen, hvor de er anført under figurnumrene.

fæstninger i basen. Det er disse ligheder, der får konservatorer til at antage, at Degas i sin udførelse har fulgt en allerede udarbejdet arbejdsplan for netop konstruktionen af figurenes metalskelet.²⁷⁶

Figuren med titlen *Arabesque over højre ben* (se Fig. 46, cat. 33) er mindre end de to øvrige og afslører et indre armatur med flere afslutninger af metalwiren. Også her kan på røntgenoptagelser ses sammendrejede bundter af metaltråde, og modsat de to øvrige figurer er alle metaltråde i denne figurs indre forbundet, fordi Degas selv har lavet armaturet fra bunden.²⁷⁷ I den mindre version stabiliserede Degas desuden med en sekspunkts fæstning, det vil sige metaltråd drejet ud i en sekspunktsstjerne under figuren, hver sømmet fast i træpladen, den står på. Disse enkelte metaltråde er synlige på inventarfotografierne taget af Gauthier. I sin komposition er figuren mere sammensat end de to øvrige, hvilket måske kunne argumentere for, at Degas arbejdede mere eksperimentelt i denne udgave – angiveligt fordi den er hans første livtag med arabeskmotivet i ståltråd og voks. Her skaber han det, der siden er kaldet 'den dybe arabeskeposition': figuren er lænet forover og uden ekstra støtte ville den tippe, og derfor tilføjede Degas ekstra funktionel støtte.

Argumentet er således, at efter at have udviklet og testet et støttesystem til denne mindre figur havde Degas en klarere idé om, hvordan figuren kunne have det ønskede balancepunkt og samtidig holdes oprejst. De større versioner er udarbejdet med mindre indmad, færre omveje i de snoede metaltråde, og fastgørelsen af figuren på pladen, den står på, er forenklet i forhold til den oprindelige sekspunktsmodel i den mindre figur. I disse versioner udelukker Degas desuden fuldstørrelse støtteramme omkring figuren, den som på Gauthiers foto fra atelieret går ud af figurens hovedbund og udstrakte tåspids og ned omkring basen, hvor den er fæstnet. Oprindeligt har den mellemste af de tre arabesker også haft et ydre støttesystem. Ligesom den lille figur blev dette klippet af inden støbeprocessen, det vil sige efter Degas' død. Støttesystemet på denne mellemste figur var ikke ligeså massivt som det, Degas udviklede til den mindre. I den mellemste fortsætter det indre armatur ud af hovedet på figuren og videre ned ad venstre ben mod basen. Det er ikke nødvendigvis mindre kompliceret, men måske visuelt mindre forstyrrende, idet det ikke indrammer figuren, men støtter den nedefter.

Baseret på en sammenligning af de tre figurer med så identiske positioner, men i forskellige skala (de to større versioner 1999.80.10 og RF 2769 med den mindre 1999.80.1 NGA) kan det argumenteres, at Degas fabrikerede den mindre version

²⁷⁶ Lindsay, Barbour, Sturman, 2010, p. 212.

²⁷⁷ Figurer med hjemmelavede afstivningssystemer er for eksempel *Hest, der traver, uden dens hove rører jorden*, Ny Carlsberg Glyptotek, MIN 2644. Ståltråd af forskellig tykkelse, nogle steder snoet sammen to og to eller omvundet af yderligere en tyndere ståltråd, gav Degas fleksibilitet til at ændre figurens stilling. Se Daphne Barbour, Shelley Sturman, 'Degas' arbejdsproces, fastholdt i bronze', in Clausen Pedersen, *Degas' Metode*, pp. 179-203.

først og siden de to øvrige. Metalrammen antyder dette, og den komplekse metaltråds struktur i figurene synes at bekræfte, at der er 'mindre' arbejde i de større versioner end den mindre. Desuden synes de to større arabesker at være mere solide i selve voksdelen, idet lagene er tykkere, hvilket er muligt, fordi det indre metalskelet er i tykkere metaltråde og derfor mere stabilt. Ud fra argumentet, at 'efterhånden som Degas blev ældre og tungere, blev hans danserinder det også', daterer konservator Gary Tinterow de større voksfigurer til senere end den mindre.²⁷⁸ Konservatorrapporternes tekniske argumenter, baseret på graden af sammensat metaltråd og vindinger, disse er knyttet sammen med, synes mere plausible, og i så fald giver det mening at påstå, at Degas har udført den mindre figur førend de to større.

Sammenligner man de tre versioner af arabesken her, vil man opdage, Degas har eksperimenteret med det højre ben, som er det støttende ben på figuren og vinklen på det. I den mindre version (cat. 33) er det højre ben strakt og møder basen i en præcis ret vinkel, men i denne (cat. 32) er det støttende/bærende ben vinklet en lille smule fremad, og kroppen er 'trukket tilbage', som noteret af en konservator, i en langt sværere position for figuren og derfor med større risiko for, at den brækkede under arbejdet eller siden væltede.²⁷⁹ Det er særligt de 'spændte muskler' i bagdelen, der muliggør den op- og fremadrettede forlængelse af det højre ben, som er meget nøje modelleret.

Degas har udført adskillige tilretninger af figurens indre for at rette på den kropsholdning for derved at fordele vægten bedst muligt. Netop balancen og det lange stræk af kroppen er arabeskens kvalitet og måske overdrivelse. Derfor er det afgørende, hvordan det bærende ben, hoften og figurens balle æstetisk tager sig ud: de skal fremstå visuelt som en enhed og illudere det overdrevne fysiske stræk, som arabesken er. Netop her har Degas i nærværende figur rettet flere gange ved at trække i metaltrådene og siden glatte på voksen.

Hænder og fødder er usædvanligt tydelige i figuren, men ikke detaljeret modelleret. Den venstre fod er desuden formet af en metaltråd, der er bukket rundt i en næsten firkantet form. En detalje, konservatorer antyder, kan være begyndelsen på en sko, men den generelle ujævnhed i voksfigurerne tyder snarere på en kunstnerisk fri omgang med materialet, der ikke prioriterer lighed med sko, hænder, ansigter, tæer eller fingre for eksempel. Degas har været optaget af kropslinjen, og her spiller hænderne og fødderne en afgørende rolle som afslutning og start på linjen. Sickerts anekdote om Degas, der studerer silhuetten af sin voksfigur kastet op som skyggespil på væggen i sit atelier, bekræfter hans interesse i arabesken som mere end en danseposition. Formen interesserer ham, den sammenhængende linje, den ideale kontur.

²⁷⁸ Tinterows udaterede bemærkninger er at finde i konserveringsrapporterne i National Gallerys arkiver, Washington, DC (Lindsay, Barbour, Sturman 2011, p. 473-474).

²⁷⁹ Lindsay; Barbour; Sturman, 2011, p. 211.

8.4. Arabeskernes ydre fremtoning

De tre voksfigurer varierer i detaljerne, idet de ikke er lige grundigt behandlet. Figuren på NGA fremstår en smule mere bearbejdet, fordi overfladen fremstår mere jævnt modelleret, og figurens ansigt er mest detaljeret udført ud af de tre eksemplarer. Set i sammenhæng gør antydninger af muskler og knoglebygning, som det anes fra figurens skuldre til baller, denne figur til den af de tre figurer, der fremstår mest gennemarbejdet.²⁸⁰

Voksoverfladen har nogle steder mærker efter redskaber, særligt rundt om brystet, håret og figurens ryg. Overfladen afslører desuden, hvordan figuren er bygget op indeni. Nogle steder er figuren faldet en smule sammen, og der er indsunke områder i overfladen, hvor voksen er faldet lidt sammen, fordi indmaden ikke er massiv, men også består af hulrum mellem metaltrådene og de nogle steder indsatte korkstykker. Det øvre fint udglattede vokslag står i visuel kontrast til de nedre, hvor redskabsmærker nogle steder er synlige, for eksempel på figurens højre arm, hvis glatte overflade brydes, og den grovere underside kommer til syne.

Konservatorrapporter afslører, at Degas har iblandet forskellige pigmenter i de tre figurer og nogle steder anvendt voks iblandet terpentin, som gør det blødere. I versionen nu på NGA udgøres voksbasen af en gulgrøn bivoks²⁸¹ og er desuden indfarvet med blyhvidt, kromgult, bensort, preussisk blå, prøjsisk kvarts og jordfarver, det vil sige pigmenter, som indeholder jernoxider. Nogle områder af voksen er tilsat stivelse.²⁸² I dagslys er det synligt, at den øvre horisontale overflade af figuren er en meget mørkere grøn og næsten har en tekstur som en appelsinskal, som dog ikke behøver at være Degas' intention, men snarere et resultat af tidens tand på voksen.²⁸³ På grund af de indfarvede vokslag fremstår figuren set ved dagslys i adskillige toner, changerende fra brun til grøn og rød til en svag okkerfarve. Den tekniske rapport inficerer to lag voks i figurens overflade. Et lag bestående af bivoks og en grønlig-brun lerblanding blandet op med stivelse, trækulssort, rød jernoxid, blyhvidt, kalk og kalciumsulfat, cinnober

²⁸⁰ Shelley Sturman argumenterer også for dette i: Lindsay; Barbour; Sturman, *Edgar Degas Sculpture*, p. 212.

²⁸¹ Ligesom versionen på Musée d'Orsay, men som har et mere olieagtigt generalt udseende, se Jean-René Gaborit; Jack Ligot, *Sculptures en cire de l'ancienne Egypte à l'art abstrait (Notes et documents)* (Paris: Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1987), p. 232 og Lindsay; Barbour; Sturman, *Edgar Degas Sculpture*, p. 212. Note 7.

²⁸² Dokumenteret af konservator Suzanne Quillen Lomax, *Analysis report 1999.80.21 1* (Upubliceret konservatorrapport, National Gallery of Art, Washington DC, 30. april 30 2004), og i Michael Palmer, *Analysis report 10-1-2005* (Upubliceret konservatorrapport, National Gallery of Art, Washington DC, 19. september 2005). Rapporterne findes på NGA værkstedsarkiv.

²⁸³ Undersøgelser under ultraviolet belysning foreslår, at appelsinskalseffekten måske er forårsaget af et øverste lag af overfladebehandling, som har en lys grøn flouriserende over en shellacoverfladebehandling, inden den var helt tør, eller at de to forskellige opløsninger sammen har forårsaget, at overfladen krakelerede eller krympede betydeligt. Se Lindsay; Barbour; Sturman, *Edgar Degas Sculpture*, p. 212. Note 5.

uden tilsat fedt eller harpiks udgør det indre. Det ydre lag er bivoks er tydeligt blandet på en anden måde og indeholder stivelse, brune jordfarver, bensort, rød jernoxid, blyhvidt, quartz og calciumkarbonat. Her skal ikke forfølges en kemisk analyse, men blot skal disse opremsninger tjene til forståelsen af, at den tekniske proces der ligger til grund for disse voksfigurer ikke var enkel.

På trods af tab og den falmede farve i overfladen fremstår figuren for det blotte øje i dagslys som dynamisk og en sælsom blanding af transparent og massiv. Den yderste 'hud' af gennemsigtig rødlig ravfarvet voks syner foranderligt i teksturen. Det er lagt på udvalgte områder af voksens overflade og står i kontrast til den øvrige overflade. Voksens tekstur bliver fremtrædende på grund af disse farveforskelle og kontraster, særligt områderne bryst, arm og ansigt, hvor Degas har tilføjet tynde lag af grønlig voks. Som figur fremstår voksen som en fascinerende størrelse af farvenuancer i semitransparent og massiv farve. Overfladen er ikke mat, ikke skinnende, og den teksturelle forskel i det modellerede gør overfladen meget dynamisk. Voksen faciliterer en form for skulpturoverflade og skulpturel antimassivitet. Nogle steder står den grønne bivoks mod den røde: farverne er både i kontrast og nogle steder fysisk overlappende, som om Degas ikke har kunnet beslutte sig for, om han ville eksperimentere med farvelagene og en æstetisk effekt, eller hellere opnå en yderligere ujævnhed i voksoverfladen ved at lade den 'forvirre' af farvebrug.

8.5. Arabeskerne umulighed

De tre arabesker her beskrevet er umiddelbart forbundne i deres motivtype, men som den tekniske gennemgang demonstrerer, er de langt fra identiske. Fælles for figurerne er deres ambitiøse konstruktion, den fysiske position, figuren indtager – som synes noget nær umulig at opretholde. Selv fæstnet i metaltråde og afstivet yderligere med kork og voks udenpå for at holde det hele sammen skælver figuren og synes hvert øjeblik at kunne tippe for øjnene af en. Degas formår med sine vokсарabesker at presse voksfiguren derhen, hvor den balancerer på grænsen til det umulige. En plastisk figur i en stilling med meget lidt fysisk kontakt til jorden. Et balancepunkt snarere end en fastfrosset position. Den relativt sparsomme fokusering på detaljer i figurerne, fraværet af ansigter, fingre og tæer demonstrerer, at Degas ikke er optaget af figurens lighed med nogen erfaret virkelighed. Figurerne er rene tekniske undersøgelser og manipulationer af materiale på en måde, der viser, hvordan Degas' kunst fjerner sig fra idéen om et ligefremt narrativt indhold. Arabesken findes således som eksperiment og kunstnerisk udtryk, ikke som figur, der gengiver noget andet. Voksfigurerne er netop kun det, vi ser; tekniske frembringelser af en kunstner gjort i atelieret – fjernt fra den erfarede virkelighed. De tekniske data på de tre arabesker afslører, at Degas retter i figurenes hældning og i benenes vinkel i forhold til torso og bagdel, ikke særlig meget i deres ydre overflade.

Degas' vokсарabesker eksisterer som resultatet af en balanceakt på flere niveauer, metalindmad, korkpropper pakket ind i en voks, en position med al vægten på en tåspids, et ben bagud og en arm forud. Ved gentagelse og møjsommelige tekniske veje og omveje når Degas frem til en komposition og et motiv, der følges ad og lader et nærmest umuligt stillingsmotiv fiksere i et nærmest midlertidigt materiale. Voksmaterialet lader sig bøje, smelte og indfarve til Degas' formål og på mest idiosynkratisk manér arbejder han hen imod en version, der tilfredsstiller en ambition om at opretholde en umulig position, arabesken.

For at forstå den sammensathed, arabesken som fænomen rummer, og derfor den kompleksitet Degas tager livtag med, er det nødvendigt kort at se nærmere på, hvad den udefinerede arabesk egentlig er for en størrelse. En kort introduktion af arabesken synes oplagt ud fra den betragtning, at den er alt andet end et entydigt fænomen, og derfor ikke blot kan reduceres til et stillingsmotiv.

8.6. Den historiske arabesk

Ordet *Arabesque* i sin oprindelige form refererer til et planteornament, særligt anvendt i den islamiske kunst fra det 10. til det 15. århundrede. Termen arabesque (af italiensk *rebesk*, *rebesco*) er et europæisk (ikke et arabisk) ord, der almindeligvis dateres til det 15. eller 16. århundrede, hvor renæssancekunstnere anvendte islamiske designs til bogornamenter og dekorerede bogrygge. I løbet af århundrederne er ordet blevet brugt om bugtende og forviklede typer af ornamentale dekorationer i kunsten og om temaer i musikstykker. Alois Riegl karakteriserer som den første ordet i en kunsthistorisk sammenhæng og opstiller en række principielle kendetegn opgjort på baggrund af de geometriske plantestammer og deres vegetation, herunder særlige typer af planter, der kan vokse uafhængigt af hinanden snarere end at forgrene sig ud fra et enkelt sammenhængende system. Riegl bemærker, at arabesken har uendelig sammenhæng (tysk; *unendliche Rapport*)²⁸⁴, det vil sige, at mønstret kan forlænges i det uendelige og i enhver retning. I sin analyse af arabesken synes Riegl ikke at adskille mønstret fra andre typer af plantedekorationer. Det er det uendelige potentiale der er unikt i kunstens verden, strukturen af arabesken giver netop tilstrækkelig information til beskueren, til at denne kan forestille sig, hvordan mønstret kunne fortsætte med at bugte sig videre udover de begrænsede rammer, det befinder sig i. Arabeskens potentielle uendelighed udspringer af en kunstnerisk interesse for senantikke geometriske systemer anvendt i arkitektur og kunst, hvor lignende ornamentale dekorationsmønstre fylder ud mellem de strenge geometriske rammer – i øvrigt altid uafhængigt. Den islamiske kunst anvender arabesken alene også, her fremstår den ofte renere i et tydeligere og mere stilistisk ensartet ornamentlignende mønster. Der findes adskillige versioner, nationale og kronologiske bøjninger af arabesken, den sassamistiske, senantikke med

²⁸⁴ Riegls analyse har dannet basis for adskillige kunsthistoriske beskrivelser af arabesken. (Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin: George Siemens, 1893)

variationer af vindrueblade, vindrueklaser og akantusblade og den heraf afledte og mere abstrakte form, kendt som *Palmette*. Disse former blev standardiserede, og først i løbet af det 14. århundrede introduceredes planteformer som blomster i arabesken, særligt i persisk og tyrkisk kunst.²⁸⁵

I sidste halvdel af det 18. århundrede anvendes termen 'arabesk stil' / 'arabesque style' særligt til at beskrive malede ornamenter, der indeholdt grotesker kendt som 'goût étrusque' eller 'genre arabesque' eller til tider anvendt som dobbeltappellation 'goût arabesque et étrusque'.²⁸⁶ Brugen stammer delvist fra de overlevende eksempler på grotesker i Rom og er karakteriseret ved naturalistisk formede ornamentale motiver, som drejer sig omkring en central akse og former et spejlet billede. Det principielle i kompositionen af denne type stil, ligger i den bugtende akantus' drejning, symmetrisk forbundet med aksens og visuelt 'rullende' indtager den formen af en spiral. Spiraler findes også i roterende versioner, der drejer indad mod sig selv og bliver til spiraler abstrakte former indviklet i hinanden. Dette naturalistiske billedprogram er diametralt modsat de tunge former, de sobre abstrakte friser og de alvor- og regelbundne billedlige opfindelser i den tidlige klassicisme og den såkaldte 'goût grec'. I Frankrig findes adskillige eksempler på denne type arabesker, den mere barokke flamboyante version af bugtende former, for eksempel fra 1787 Jean Siméon Rousseau de la Rottières (1747-1820) dekorerede spillerum og fra samme år, Marie-Antoinettes (1755-1793) *Cabinet turc* i hendes boudoir i Fontainebleau.²⁸⁷ Arabesken som motiv og fænomen har haft et langt liv med adskillige formål, inden den genopstår Degas' atelier. Den tegnede arabesk er ikke den ideale at tage udgangspunkt i, opremsningen her skal med blot for at dokumentere, at fænomenet eksisterer længe før Degas' samtid fatter fornyet interesse for det.

8.7. Arabesken som dansemotiv i 1800-tallet

En optrevling af hvorfor Degas fatter interesse for et motiv som arabesken, skal findes i tidens – og årene op til – genopfindelse af den ornamentale version af arabesken til den fysiske. Degas griber ikke motivet ud af det blå, det matcher hans konsekvente brug af fortidens kunst som generator for sin egen. I et samtidigt danseleksikon defineres arabesken som: 'en af grundholdningerne i den akademiske dans: det bærende ben bag det strakte. Armene og benenes position er variable, udtalt forskellig er dog udførelsen af den enkelte arabesk'.²⁸⁸ Betragtet både som et udgangspunkt og en grundholdning – og samtidig en position, der kan varieres i det uendelige tilskrives arabesken stort potentiale og anses desuden

²⁸⁵ *The Grove Dictionary of Art*, 34 vols, ed. by Jane Turner (New York: Grove's Dictionaries, Inc; London: Macmillan Publishers Limited, 1996), II.

²⁸⁶ Se 'Arabesque style', in *The Grove Dictionary of Art*, II, p. 245.

²⁸⁷ *The Grove Dictionary of Art*, II.

²⁸⁸ 'eine der Grundhaltungen im akademischen Tanz: Standbein nach hinten gestreckt. Die Position der Arme und des Rumps sine variabel, entsprechend verschieden sind die Bezeichnungen der einzelnen Arabesques' (Wittrock, 2013, pp. 365-369).

for at være 'unerschöpflichen (und schwer unmöglich zu systematisieren)'. Arabeskens raison d'être er, at den er både en fysisk form og en idé, og derfor rummer idéen om komplekse og overlappende indholdselementer. Arabeskens kapacitet er for så vidt uendelig, idet den kan iscenesætte den fysiske verden med den transcendentale, bevægelse med stilstand osv.

På Degas' tid var arabesken allerede etableret som en ballettens universalfigur, en type, der blev symbolbærende for det narrative spor i en forestilling såvel som et abstrakt kompositionselement i scenografien. Arabeskens oprindelse som et element i balletten er langt yngre end den oprindelige brug af termen, og selv indenfor balletten er motivtypen relativt ny. Der har også været foreslået adskillige titler til de tre beskrevne arabesker i voks fra Degas' hånd. Figuren på NGA kaldes *Arabesque croisée sur la jambe droite, main droite près de terre, bras gauche en dehors*, som støberen Adrien-Aurélien Hébrard (1865-1937) oprindeligt skulle have kaldt den i udstillingskataloget over bronzerne fra 1921.²⁸⁹ Typisk er andre titler hentet i samme franske udgivelse ændret over tiden, ord som for eksempel 'croisée' blevet til 'ouverte' hos Rewald.²⁹⁰ Samme figur er af Tinterow givet titlen *First arabesque penchée*.²⁹¹ I dag anvendes oftest titlen *Stor Arabesk*, som korresponderer (men ikke konsistent) med dansesprog, hvorimod *penchée*, som almindeligvis påføres en figur tiltende mod (danse) gulvet med en gestikulerende fod hævet som det højeste punkt på en linje med kroppen, tilbyder en mere præcis beskrivelse.²⁹² De skarpe vinkler, som iscenesat på både figuren på NGA, Virginia Museum of Fine Art og Musée d'Orsay (cat. 32 + 33 i Barbour og Sturmans optælling og *Grande arabesque third time* på Musée d'Orsay) repræsenterer den dybeste arabesk i Degas' arbejde, med danserindens hånd, der fysisk næsten rører gulvet og virtuelt synes at gøre det. Når Degas' arabesker diskuteres, relateres positionerne generelt til en russisk danserinde og lærer, Agrippina Vaganova (1879-1951), men det vender vi tilbage til.²⁹³

Degas' arabesker er interessante som fysiske fænomener, idet de rummer mere, end vi kan se med det blotte øje, når vi betragter disse modellerede figurer i voks. De er i deres grad af konstruktion meget ambitiøse som eksperiment og som håndværk. Som beskrevet ovenfor arbejdede Degas med ydre støttesystemer, som tillod ham at modellere figurer, der ikke var i stand til at stå oprejst, at fikser positioner, der ikke umiddelbart lader sig fikser. Den fysiske konstruktion af voksfiguren i relation til det ydre støttesystem demonstrerer hvilken vinkel, Degas iscenesatte figuren til at blive set fra – eller hvilken vinkel, han selv fandt interessant. Forestiller man sig figuren med et oprindelige ydre støttearmatur

²⁸⁹ Czestochowski; Pinget, 2002, p. 195.

²⁹⁰ Rewald, 1946, p. 12.

²⁹¹ Czestochowski; Pinget, p. 125.

²⁹² Ibid., 125.

²⁹³ Agrippina Vaganova, *Basic Principles of Classical Ballet* (London: Dover Publications, 1900, repr. 1969), p. 56, Fig. 36.

fortsættende ud af hovedet og af den udstrakte fod i den anden ende, ville figuren ideelt kunne betragtes fra siden fremfor diagonalt eller frontalt forfra eller bagfra, hvor støttearrangementet ville have blokeret. Fordi det ydre støttesystem er fjernet ved støbningsprocessen, har vi mistet en vigtig dimension af figurens oprindelige motiv, den er egentlig langt mere radikal, end den fremstår i dag.

Degas har sat et ydre støttesystem på figuren, oprindeligt for at holde den i en bestemt vinkel og for at skabe en voksfigur, hvis lemmer strækkes til det yderste. Figuren, som den ser ud i dag, har en anden vinkel på benene og tilter mere nedad som et resultat af den fjernede støtteramme. Figurerne i voks er skrøbelige, og konservatorer argumenterer for, at den falder sammen uden denne støtte, Degas oprindeligt havde sat den ind i. Idet arabesken som position findes på tværs af adskillige balletskoler og allerede på Degas' tid er langt fra entydig som danseposition, kan hans arabesker være sammensat af adskillige balletskolers danseanvisninger eller slet ikke – men opfundet af Degas selv. Konservatorer diskuterer således, hvorvidt figuren gengiver en bestemt position: netop den 'overgangs'-arabeske, vi kender i stykker som for eksempel *Sylfiden*, der identificerer det transcendentale øjeblik, hvor mennesket går fra denne verden til en hinsides. Positionen er ikke blot fysisk, men afgørende for det narrative forløb. Voksfiguren nu på NGA har lige skuldre, hoften en smule åben og et fleksibelt knæ på det gestikulerende, en 'type' af arabesken, der anbefales i det 19. århundredes franske skoleversioner. Beskrevet som den 'tilbagetrukkede linje af det bærende ben' i den oprindelige inventarliste, kan vi formode, at denne position er navngivet i Degas' levetid, men figuren er muligvis sunket sammen med tiden eller under støbeprocessen, og dens benstilling således ændret i vinklen. Hvis vinklen oprettes til den oprindelige position, som den ses på fotoet fra den første opgørelse af Degas' bo, holder den en position af balance i en vertikal linje, og det bliver tydeligt, at Degas har eksperimenteret med en figurstilling, der er både 'abstrakt' og referer til en fysisk position, en danser kan indtage. Bronzeversionen af denne figur tilter stærkere, end den ville have gjort i sit ydre støtteramme.

Også ordet arabesk har sin egen historie, som hjælper os til at forstå den kompleksitet begrebet samlet set rummer. Balletvokabularen består i sin hoveddel af ord og beskrivelser, der stammer fra 1700-tallet, og først omkring 1800 dukker begrebet 'arabesk' op i forskellige dansekontekster, uden at det synes defineret hvad, der præcist mentes med ordet her.²⁹⁴ Det er i denne periode, arabesken bliver en vigtig del af populærunderholdningen i Paris, men den fandtes også i årtierne før og er altså ikke et helt nyt fænomen, Degas 'udsættes for', men måske snarere noget der modnedes undervejs og gennem adskillige kilder.

²⁹⁴ Wittrock, 2013, pp. 365-369.

Carlo Blasis (1797-1878), en italiensk scenograf, danser og teoretiker, gør i 1820 i sin *Traité Élémentaire, theorique et pratique de l'art et la Danse* de første udførlige beskrivelser af arabesken i dans. Blasis påviser en betydningslag, der endnu i dag fungerer, eller rettere som måske forudså de i dag gældende definitioner af arabesken som enkeltstående position. Arabesken beskrives hos Blasis først som en arrangeret gruppe (eller tableau) af danserinder og dansere dekoreret med blomsterguirlander eller en anden form for dekorative rekvisitter. Blasis beskriver i sin *Traite* grundlaget for balletteknik og æstetik med hjælp fra skrift og billede. Grafik fungerer konkret som instrument, idet den illustrerer kroppen, billedliggør kroppen i bevægelse og samtidig anvendes som analyseredskab. De grafiske tegn, Blasis anvender, udgør et system, der deler kroppen op i linjefelter, som en elev (Blasis var kunstnerisk leder på Teatret Scala fra 1838-1855 en såkaldt 'abécédaire', kunne lære sig gennem efterligning af tegningen.²⁹⁵ Blasis' 'læresystem' baserer sig grundlæggende på en praktisk afbildning af linjer, kroppens abc og strukturerer dermed danseøvelserne og dansens æstetik gennem et system af imaginære linjer.

Blasis giver i sin traktat ingen strenge definitioner på arabesken, men hans arbejde med stillingens attitude bringer os nærmere en forståelse af arabeskens egenskaber. 'Attituder' er for Blasis en ligevægtsfigur, en position, som kroppen i et skrøbeligt overgangsmoment opretholder, og hvormed den fremstiller en skulpturel refleksion af bevægelse.²⁹⁶ Med andre ord lukker positionen et statisk øjeblik ind i dansen og illustrerer herved (gennem denne nedbrydning af bevægelse) det, som kommer før og efter den. Det narrative handlingsforløb er afhængig af denne fysiske bevægelse, der afbrydes. Indsættelsen af en 'ikke-bevægelse' midt i et bevægelses flow tilsidesætter tiden og styrer derved forløbet – og dermed handlingen. Arabesken ifølge Blasis hæver sig netop over attituden ved en kvalitativ forskel i armholdningen såvel som gennem en bevidst fravælgelse af et let nedadgående buk i krop og bryst. Ligevægt af kroppen kan, mener Blasis, også kun opnås gennem arabesken og ikke i attituden.

Degas' voksfigurer, de tre beskrevet ovenfor, balancerer netop på en måde, hvor de tilstræber ligevægt, og der er i alle tre et let buk nedefter i figurens brystkasse og ryg. Foruden den umiddelbare fysiske fremtoning afslører der sig i Blasis' analyse og beskrivelse af termen arabesk flere betydningslag. Blasis beskriver en åndelig lighed mellem de påmalede arabesker i kunsten og de fremstillede grupper i balletten med blomsterguirlander. Begge har de funktion som det kompositionselement, der forbinder de øvrige dele af kompositionen med hinanden. Han refererer til planteornamenter, netop som en af kunsthistoriens

²⁹⁵ Wittrock, 2013, p. 53.

²⁹⁶ Blasis baserede angiveligt sin attitude på Giovanni da Bolognas (Giambologna, 1529-1608) berømte bronzefigur af *Merkur*, reproduceret i adskillige versioner og oprindeligt modelleret i 1580. Se for eksempel Kunsthistorisches Museum, Wien og Museo Nazionale, Firenze.

afstammingslinjer, der leder os til arabesken og dens antikke forbillede også. Arabesken hos Blasis er beskrevet som et samtidsfænomen baseret på ældre forbilleder og konkrete visuelle opskrifter. Blasis bygger i 1820 bro imellem sin egen tid og kunstens fortid, når han konkret sammenligner objekter og visuelle udtryk.²⁹⁷ I sin *Traité* påviser han kunstens (autonome) evne til at forbinde ikke blot fortid og nutid, men også at forene sig på tværs af materiale. Blasis tilbagefører det aktuelle fysiske bevægelsesmønster til linjer, den fysiske krop til tegningen og derved det tredimensionelle til det todimensionelle. Tilsyneladende ubesværet af formelle eller stilistiske 'kategorier' der netop vanskeliggør sådanne tværgående sammenligninger, konstruerer han et fænomen over tid og aktualiserer det netop ved at mobilisere dets dynamik, dets kompleksitet og ultimativt det ambitiøse mål at transcendere fysiske begrænsninger. I Blasis' retorik bliver det plastiske lineært og omvendt. Det ustabile, det midlertidige, som en fysisk overgang – selve bevægelsen – formår han at beskrive og illustrere på en måde, der gør den til noget, der kan fastholdes. Blasis opererer ikke med øjeblikke, sekunder eller glimt, men i langtrukne teoretiske formuleringer, der tilgodeser tid som noget fleksibelt. En fleksibilitet han tager for givet og tænker som en integreret del af kunstens præmisser. Kunsten er hos Blasis, hverken i sin teoretiske eller fysiske form, ikke et foretagende der søger at gengive den erfarede virkelighed, men en homogen størrelse, som han kalder det, der eksisterer i sin egen ret.

Arabesken er hos Blasis beskrevet som et plastisk ornament af bevægelse, der både skildrer og fastholder bevægelsen. I den optik, lader han (Blasis) kroppen i kunsten være en afbildning og samtidig noget der opfører sig som en 'hieroglyphe' og i sit udtryk efterligner et plante ornament. I sin teoretiske udlægning af figuren inddrager Blasis både de antikke forbilleder (oprindelser) af figuren som et vægmaleri, og samtidig formår han at lade den være en rudimentær teknisk definition med en stilistisk funktion. Alt dette gør, at arabesken i hans skrivelse tager sig ud som en figur, et fænomen med et stort potentiale, og hvis betydning kan være adskillige.

Degas er født i 1834 i en dannet familie, der har præsenteret ham for litteratur, musik, teater og kunst. Vi ved ikke, hvor meget familien gik i operaen, men sikkert er det, at tiden er optaget af fænomener som arabesken, og den præsenteres i et væld af variationer. Et godt eksempel på tidens fascination af arabeskens både narrative og scenografiske potentiale er balletten *Giselle*, (eller *Les Wilis*) fra 1841. En ballet i to akter til hvilken Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-

²⁹⁷ I et stilforlag til dansepositionens arabesk illustrerer Blasis ved ornamentfigurerne af samme navn – og også en parallel til Raphaels fresker i Vatikanets loggia som *verzierungen*, antikke vægmalerier. Han gør desuden en sammenligning med genstande fra Herculaneum. Wittrock, 2013, p. 366.

1875) og Théophile Gautier var medforfatter. Til denne fandt de inspiration fra en passage i den tyske digter Heinrich Heines (1797-1856) *Elementargeister* og fra et digt om en pige, der dør efter at have været til bal hele natten, med titlen *Fantômes*, oprindeligt trykt i *Les Orientales* af Victor Hugo (1802-1885). Pigen dør af et knust hjerte, da hun ved ballet opdager, at hendes elskede er lovet bort til en anden. *Les Wilis*, en gruppe af overnaturlige kvinder, som danser mænd til døde, bringer Giselle til hendes gravsted. De angriber hendes elskede for at dræbe ham, men Giselles kærlighed gør det muligt for ham at slippe fri af deres tag. I *Giselle*, der blev meget populær og opførtes i både England og Amerika efter en meget succesfuld modtagelse i Paris, kan betragtes som en vigtig ballet i tiden. Interessant i denne sammenhæng er det, at forvandlingen af titelfiguren fra en fysisk pige med et knust hjerte til en udødelig vises gennem en fysisk drejning af kroppen – en arabeske – gennem hvilken Giselle glider ind i formen som den anden, som spøgelsespige. Henri Instaments opsætning af denne scene et par årtier senere i 1860'erne viser desuden meget tydeligt, hvordan arabesken i denne stilling på samme måde formår at demonstrere et abstraktionsmønster med kroppen. Herved tjener den fysiske position og drejning af lemmer netop illusionen og symbolet på en svævende bevægelse, som markerer figurens karakter, det fantastiske.²⁹⁸

I Degas' ungdom var ballet meget populært, og i Paris må han have været omgivet af balletmotiver, længe inden han opsøgte baglokalerne af den parisiske opera som kunstner. Til salg fandtes souvenir-litografier af danserinder, noder trykt med balletmusik såvel som porcelænsfigurer, sæbedåser med balletmotiver og udsmykkede med arabesk-figuriner. Souveniralbummet *Les Beatés de l'Opera* fra 1845, i hvilken tre af tidens toneangivende balletkritikere, Théophile Gautier, Jules Janin (1804-1874) og Philarète Chasles (1798-1873),²⁹⁹ beskriver de mest populære opera- og balletværker i 1830'erne og 1840'erne, viser tydeligt den ornamentale opfattelse af balletten i det tidlige 19. århundrede. Skønheden i operaen (og balletten) bliver i dette album ikke kun i korte essays til indhold og reception af værkerne nærførtalt, snarere den grafiske udsmykningen også videregivet. Hver artikel er en stilistisk analyse over den kvindelige hovedrolle, og teksten bliver understøttet af sceniske illustrationer, og indrammet af ornamenter, motiv og handling synes at gå i et. Afsnittet om *Sylfiden* begynder med et portræt af Marie Taglioni (danserinden i sit kostume), der sikrer hendes ry hendes position som prima ballerina. I hæftet skildres desuden handlingen, hvor

²⁹⁸ Wittrock, 1013, pp. 365-369.

²⁹⁹ Se for eksempel, Théophile Gautier, *The Romantic Ballet As Seen by Théophile Gautier*, Dance Series (North Stratford: Ayer Co Pub, 1932). Françoise Joukovsky, *Jules Janin et son Temps* (Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1974), A. Levin, *The Legacy of Philarète Chasles* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1957).

den unge sylfide, der forfører en ung mand og får ham til at følge efter sig ind i skoven ved en tåspidsdans.³⁰⁰

I kombinationen af tekst, billede og ornament overfører en udgivelse som dette souveniralbum til *Les Beâtes* den dynamiske fortælling om 'la sylfide', der på ambitiøs vis formår at leve videre på arket. I stykket, hvor skiftet fra første til anden akt markerer en overgang fra den virkelige verden til fantasien, vises læseren af balletprogramhæftet ved en tegning af netop denne figur i denne position.³⁰¹ Figur, dekoration og idéen om den bevægelse, en balletdanserinde i det virkeligt opførte stykke vil udføre, er et udtryk. Funktionen af den grafiske arabeske i den litterære illustration af *Sylfiden* korresponderer med koreografien – det gør den også i stykket *Giselle*, for at give endnu et eksempel. I begge tilfælde tjener arabesken som redskab til en overgang mellem denne verden og en hinsides og illustrerer det tidspunkt i narrativet, hvor figuren befinder sig mellem billedlig og abstrakt form. Ballethæftet er en fortrinlig demonstration af arabeskens potentiale som en størrelse, der på én gang illuderer overgang, findes på papiret omgivet af blomsterornamenter og samtidig reklamerer for en danseforestilling med et særligt narrativ. Arabesken fungerer som en art poetisk princip for den vekslen mellem kunstarter og mellem verdener. Et versatilt redskab til et flerstrengt system af betydninger og udtryk, af erfaret virkelighed og forestillinger.³⁰² Archille-Claude Debussys (1862-1918) arabesk fra 1888 er endnu et glimrende eksempel, i forordet til klaverstykket 'Deux Arabesques', lyder det, at komponisten selv skulle have anvendt termen 'arabesque' fra 1890, først som titel på omtalte klaverstykke og siden adskillige gange i forskellige musikalske kontekster. Arabesken, som ordet anvendes af f.eks. Stéphane Mallarmé, er defineret gennem dens, på den ene side dekorative og ornamentale elementer og på den anden side, som abstrakt karakter, blottet for subjektive udtryk. Om den (musikalske) arabesk formulerer Debussy i 1901, 'at princippet i dette ornament, er basis for alle former for kunst'. Også i Degas' atelier, som vi skal se, indtager arabesken mere end én betydning, når han anvender den som udgangspunkt for en række eksperimentelle voksfigurer.³⁰³

9. Behovet for det tredimensionelle

På kryptisk (og karakteristisk) facon formulerer Degas ved flere lejligheder en række forbehold omkring sit arbejde i voks, de tredimensionelle figurer vi i dag kender så godt, fordi de efter hans død blev støbt i bronze og reproduceret i stort

³⁰⁰ Wittrock, 2013, p. 368.

³⁰¹ Ibid. p. 368.

³⁰² Ibid. p. 369.

³⁰³ Før Debussy kan nævnes den tyske Robert Schuman (1810-1856), som var den første komponist til at bruge termen som titel med hans *Arabeske, op. 18* fra 1839. Debussy, *Deux Arabesques pour le piano* (Bärenreiter Urtext), ed. by Regina Back (Kassel: Bärenreiter ; BA8768 edition, 2007), pp. 12-13.

antal. For eksempel siger han angiveligt til kritikeren François Thiébault-Sisson (1856-1944) i 1897:

[m]ine skulpturer vil aldrig give indtryk af at være færdige, hvilket er enden på en skulptørs håndværk, og under alle omstændigheder, eftersom ingen nogensinde vil se disse skitser, vil ingen turde tale om dem, end ikke du. Fra den dag i dag og fremefter vil de ødelægges af egen kraft, og dette vil være det bedste for mit omdømme³⁰⁴.

Den efterfølgende afstøbning var et samarbejde mellem Degas' arvinger og støberen Hébrard – et projekt, der deler vandene omkring kunstnerisk ophav. Degas selv var ikke interesseret i at lade sine figurer afstøbe: 'Det er for stort et ansvar at efterlade noget som helst gjort i bronze, det materiale holder jo evigt!'³⁰⁵ Degas arbejder med sine tredimensionelle figurer fra 1859 og frem til de sidste år af sit liv.

At han ikke vil have, værkerne skal overleve ham, at de lige såvel kan krølles sammen, er vigtige aspekter i fortællingen om Degas' arbejde. Voksfigurerne kan betragtes som referencer vi her kan inddrage, i forsøget på at 'afkode' ham hans kunstneriske ambitioner og visioner. Atter må vi se på skulpturen *Danserinde, fjorten år*. En kritiker reagerer i forbindelse med udstillingen af den ikoniske figur i 1881 med ordene; 'De kan være sikker på, efter udstillingen vil den lille danserinde genvinde sin plads på Musée Dupuytren'.³⁰⁶ Musée Dupuytren blev oprindeligt etableret i 1835 som et museum for patologisk anatomi og hørte under universitetet i Paris, Medicinsk Fakultet. Siden udvides samlingerne med adskillige områder, herunder anatomiske voksfigurer fra 1700-tallet, og på Degas' tid nød museet stor popularitet. Stedet tilbød et kig ind i det spektakulære, anderledes og måske skræmmende. Anatomiske misdannelser opbevaret i formaldehyd i glaskrukker, fostre, dyr, voksne med åbne ganespalter eller gevækster ud af panden. Interessen for det monstrøse, det vanskabte, det pseudo-videnskabelige havde gode tider i Paris. I slipstrømmen på fænomener som frenologi og selvfølgelig den etablerede franske karikatur demonstrerer 'kabinetter' som Dupuytren den fine balance mellem finkultur og populærkultur, mellem kunstmuseet og det populære museum som spektakel.

I sine unge år rejste Degas, som beskrevet i afsnittet om tegnekunst, til Italien for at studere de gamle mestre og besøge sin familie i Rom, Napoli og Firenze. Degas' arbejde med voks påbegynder han umiddelbart efter hjemkomsten til Paris fra en længere rejse til Italien, den første foregik i 1856, men også i 1858-59 opholder han sig i landet. Optaget af tradition og kunstnerisk arv er det oplagt, at

³⁰⁴ François Thiébault-Sisson, "Degas sculpteur par lui-même", Le Temps, 23 may 1921, p. 3, Reprinted in 1984-85 Paris, pp. 177-182; se under exhibitions

³⁰⁵ Czestochowski; Pinget, 2002, pp. 28-29.

³⁰⁶ 'Rassurez-vous, après l'exposition, la petite danseuse regagnera sa place au musée Dupuytren' citeret af unavngivet kritiker i 'La construction sociale des monstres'. (Caiozzo, 2008, p. 297).

Degas i sin tid i Italien også har studeret de romerske og florentinske voksfigurer.³⁰⁷

I Firenze findes verdens største samling af anatomiske voksfigurer på La Specola, et naturvidenskabeligt museum med rødder i det florentinske universitet. Under Degas' ophold i Firenze var museet aktivt som samlingssted for undervisning og diskussioner af nye videnskabelige idéer. Dokumenteret gennem brevkorrespondance mellem Degas og hans fader hjemme i Paris, ved vi, at han fik nye venner i Firenze, herunder kunstneren, kritikeren og forfatteren Telemaco Signorini, som han forblev venner med hele livet, samt maleren Diego Martelli (1839-1896).³⁰⁸ Signorini, der primært identificerede sig med rollen som litterat og kritiker i denne periode, nævner Degas i sin bog udgivet i 1893, der beretter om livet og dialogen på Caffé Michelangiolo, et populært mødested for kunstnere og 'kulturradikale' i Firenze i 1850'erne og de tidlige 1860'ere.³⁰⁹ Både Signorini og Martelli spillede sidenhen afgørende roller i etableringen og udbredelsen af nye kunstretninger i Italien sammen med en række andre, blandt andet kunstnergruppen *Macchiaioli*, kendt for deres særlige 'naturalisme' komponeret ud fra lys- og skyggeforhold.³¹⁰

Signorini er interessant i forhold til Degas og den florentinske vokstradition og Degas' arbejde i voks. Allerede i 1855 havde Signorini påbegyndt et maleri med titlen *Salen med de sindssyge kvinder i San Bonifacio-asylet (Venedig)* (Fig. 47).

³⁰⁷ Degas ankom fra Rom og havde før dette besøgt sin familie i Napoli. Opholdet i Firenze skulle have været kortere. Som faderen forudså i sit brev af 30. november, ville et besøg i Firenze udsætte Degas' hjemrejse, '*va te retenir encore, je le vois bien*'. Degas' far er citeret in, Lemoisne, I, p. 31. For yderligere om Degas' første ophold i Firenze, se Norma Broude, 'An Early Friend of Degas in Florence: A Newly-Identified Portrait Drawing of Degas by Giovanni Fattori', *The Burlington Magazine*, 848/115 (November 1973), 726.

³⁰⁸ Se Lamberto Vitali, 'Three Italian Friends of Degas', *The Burlington Magazine*, 723/105 (1963), 266-273.

³⁰⁹ I 1855 skrev Signorini; '*feci anch'io la mia prima comparsa al Michelangiolo insieme con Odoardo Borrani, e vennero con noi...Degas et Morot (sic), Tissot e Lafenestre*', in Telemaco Signorini, *Caricaturisti e caricaturti al Caffé Michelangiolo* (Firenze: Stabilimento G. Civelli, Editore, 1883), p. 77. Moderne reprint in, Telemaco Signorini; *Caricaturisti e caricaturti al Caffé Michelangiolo*, med introduction notes by Baccio M. Bacci (Firenze: F. Le Monnier, 1952), pp. 120-121.

³¹⁰ Stair Sainty Matthiesen; Giuliano Matteuci; Erich Steingraber, *The Macchiaioli: Tuscan Painters of the Sunlight* (London: Matthiesen, 1984).



Fig. 47

Værket er siden dateret til 1865, hvor det blev udstillet, et værk Degas netop så og beundrede, forlyder det.³¹¹ Signorinis stil og behandling af det alvorlige emne, de psykisk syge kvinder skildret uden romantisk eller idealiserende træk kan relateres til Daumier, hvis karakteristiske 'socialrealisme' allerede på dette tidspunkt var udbredt langt udenfor Paris og Frankrig. Både Signorini og Degas har haft interesse i at udvikle et maleri, der ikke var romantisk. I 1861 besøgte Signorini under sit første besøg i Paris Salonen, hvor han så Barbizonskolens værker udstillet og øjensynligt mødte både Corot og Th. Rousseau. Fra flere fronter formuleredes kunstneriske visioner, hvis idiosynkrasi i både teknisk udførelse og indhold fralagde sig malerisk ansvar for at agere dokumentation, endsige leve op til fikserede idealer for kunsten.

9.2. Voks og Firenze

Signorinis – og andre malere i tidens – interesse for en kunst, der ikke romantiserede, har matchet Degas' idealer godt. Kunstens potentiale ligger i dens egen evne til at transcendere tid og sted, til at skildre fænomener og situationer klarere, end den erfarede virkelighed selv formår. Degas' tekniske interesse, hans ihærdige arbejde med voksmaterialets potentiale og måden, han over de mange mindre figurer udviser stor opfindsomhed i både udformning og konstruktion, giver os god grund til at antage, at han har studeret den historiske brug af materialet. At denne er rettet mod videnskabelige formål, gør det ikke mindre interessant: en håndværksmæssig tradition formet af et behov for klarhed og detaljerighed har været oplagt materiale for Degas at studere. Besøget i Firenze og kendskabet til den italienske vokstradition har med stor sandsynlighed formet Degas' forhold til dette aparte materiale. Kombinationen af materialets fysiske fleksibilitet, dets historiske anvendelse og kunsthistoriens stedmoderlige behandling af det synes ideel for en kunstner som Degas, der netop eksperimenterer med sin teknik og alligevel insisterer på at være etableret i en

³¹¹ Vitali, 1963, pp. 266-273.

historisk håndværksmæssig tradition. Voksmaterialet tilbyder ud fra den optik et ualmindeligt opfindsomt område, materialet i sig selv, dets historiske kontekst og samtidens dyrkelse af det som noget 'nyt' og spektakulært, der udstilledes i vokskabinetter, gør det til en substans, der repræsenterer både fortid og nutid og er elastisk nok til at favne det elitære og det populære, når det finder anvendelse i både den italienske renæssancekultur og det 19. århundredes Madame Tussaud i London, Musée Dupuytren i Paris og ikke at forglemme i tidens lægevidenskab.³¹²

Tilbage i Firenze udstilles en række værker, hvis sammensætning og historiske kontekst kort skal ridses op for at give et perspektiv på den umanerligt facon, Degas indsamler materiale på.

Anatomiske figurer har historisk set haft en vigtig betydning for udviklingen af medicinske idéer og retninger, men voksen har ikke fra begyndelsen optaget en praktisk eller videnskabelig funktion. Antikkens brug af voks opstod ud fra et ønske om at efterligne naturen, voksen er derfor oprindeligt skabt til ren æstetisk brug. Først i forbindelse med produktionen af bronzefigurer blev voksen genintroduceret som et praktisk redskab. At Degas anvender voks, behøver ikke kun hænge sammen med den populære brug af materialet på hans egen tid – eller de anatomisk-videnskabelige figurer, men kan også relateres til en kunstnerisk tradition.

Allerede i det 4. århundrede før vor tidsregning anvendte grækerne voks til de første såkaldte 'dødsmasker', og romerne især er kendte for deres voksportrætter af afdøde forfædre (*imagines*), masker de havde hængende fremme i hjemmet, og som ved lejlighed blev anvendt under begravelser, så den afdøde altså 'deltog', en skik, der blev opretholdt mere eller mindre frem til den florentinske renæssance.³¹³ Netop Firenze spiller en vigtig rolle i udbredelsen og udviklingen af brugen af voks, der kan ses anvendt i perioden fra 1200 til slutningen af 1600-tallet, hvor voksportrætter var meget populære blandt velstillede borgere og besøgende som ofringsgaver til Madonnaen.³¹⁴ Sideløbende med voksmaterialets formål som kunstnerisk og æstetisk-symbolsk brug blomstrer en videnskabelig brug af materialet. Studier af den menneskelige anatomi begyndte oprindeligt i

³¹² Læger og gynækologer gjorde brug af voks, men også dyrlæger, der sprøjtede flydende voks ind i kadavere, således at disse stivnede og kunne studeres nøje. Se for eksempel Lyle Masses, 'On waxes and wombs. Eighteen-Century Representations of the Gravid Uterus', Panzanelli, p. 83, Christophe Degueurce, *Honoré Fragonard et ses écorchés: un anatomiste au Siècle des Lumières* (Paris: Réunion des musées nationaux, 2010).

³¹³ De to brødre, Lysippus (f. 390 BC) og Lysistratus af Sicyon (4. århundrede BC) ifølge Pliny, XXXV, p. 153. Romerne, se Pliny, XXXV, p. 6.

³¹⁴ Søjlerne ved kirken Orsammichele var behængt med portrætter, dels af voks og nogle med indarbejdede kranier fra de afdøde. Disse blev siden brændt under optøjer og resten smeltet om, så lys i kirken kunne anvendes. Historisk, ikonografisk og måske kunstnerisk materiale er gået tabt. *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*, ed. by Elizabeth D. Harvey (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2002), p. 98.

middelalderen, hvor rigtige kadavere blev anvendt. Siden udvikledes i takt med et stigende behov for 'stiliserede' gengivelser (byzantinsk og før-Giotto), og frem mod højrenæssancen, værker i hvilke malere og skulptører stræbte efter at udtrykke essentielle menneskelige værdier, netop udtrykt gennem deres viden om og evne til at gengive den menneskelige krop. Videnskab og kunst søgte begge at optimere og udvikle deres viden gennem empirisk praksis og ved systematisk at studere naturen. Med kunstnere som Michelangelo, Leonardo da Vinci, Raphael, Tizian, Verrocchio – og mange flere – kom detaljerede anatomiske tegninger, og dokumenter om samme cirkulerede. Som diskuteret ovenfor når Degas vender sig mod voksmaterialet, er det ikke blot en populær 'dille' i tiden, men en lang kunstnerisk tradition, der peger tilbage til kunsthistoriske sværvægte i den italienske renæssance.

Forholdet mellem videnskab og kunst i denne periode er fascinerende og i vokssammenhæng især, idet kunstnere producerede voksfigurer bygget oven på rigtige menneskeknogler. Grænserne synes at være flydende, forholdet mellem den erfarede virkelighed og i hvilken grad den må være tilstede eller genkendeligt tilstede i kunsten, fremstår som noget relativt. Degas' *Danserinde, fjorten år* er iklædt en paryk af menneskehår, med et ansigt og en krop der i høj grad efterligner en virkelig menneskekrop. Skulpturen efterligner måske nok i sit ydre en relativ højgrad af erfaret virkelighed, men dens indre er ganske anderledes, her er en ren 'opfundet' fysik, idet den er skabt og opretholdt af en række praktiske og kunstneriske redskaber som metaltrådsindmad, korkfyldning og afstivere overalt i rygsøjle, fingre og hænder. *Danserinde, fjorten år* er ikke en figur, der stræber efter at livagtiggøre en voksfigur, men rettere 'voksliggør' den erfarede virkelighed. Videnskab, kunst og elementer af erfaret virkelighed bliver størrelser, der tjener samme formål, et tredje konstrueret produkt, der tjener formålet at overbevise, forstumme eller forbløffe og oplyse. De fleste figurer fra 1500-, 1600-, 1700-tallet er meget detaljerede, nogle i lifesize og med lemmer, der kan afmonteres eller maver, der kan åbnes osv., som for eksempel den berømte anatomiske *Venus* (Fig. 48a, 48b, 48c, 48d) fra 1782 af Clemente Susini (1754-1814) iklædt paryk og perlekæde.³¹⁵ Organer, tarme, kvindens underliv og arterier – intet for småt og intet for stort (Fig. 49a, Fig. 49b, Fig. 49, c, Fig. 49d). Skøn og grum på én gang er det æstetiske udtryk fascinerende og subtilt, voksens materialitet underbygger tvetydigheden; er figuren statisk eller flydende, permanent eller midlertidig?

³¹⁵ Modelleret omkring 1790 og udstillet i blandt andet University History Museum, University of Pavia og i Palazzo Poggi, Bologna.



Fig. 48a



Fig. 48b



Fig. 48c



Fig. 48d



Fig. 49a



Fig. 49b



Fig. 49c

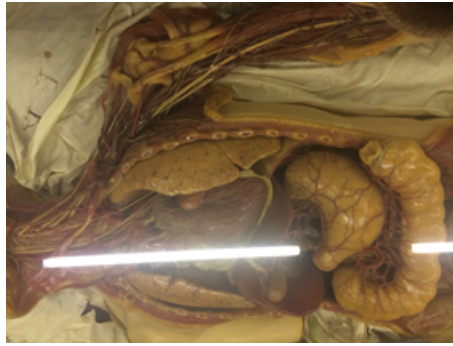


Fig. 49d

Vi skal se nærmere på dyrkelsen af det unaturlige og se, hvordan naturvidenskabelige undersøgelser af aparte menneskelige tilstande danner skole for udformningen af voksfigurer. Et eksempel er den berømte voksmager, italieneren Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701), hvis figurer i modsætning til hans kollegers er i meget mindre format og uden indre stillads af knogler eller anden afstivning. Udover dommedagsscener og lig, der ædes op af orme og maddiker gjort i flere farver voks, producerede Zumbo en række figurer, som for eksempel de resterende dele fra grupperne med titler som *Syphillis* og *Effekterne af syphillis*, *Pest-voksfigurer* (figurer, der illustrerer forskellige stadier af nedbrydelsen af den menneskelige krop) og *Tid*.³¹⁶ Særligt berømt blev Zumbo for sin skildringer af 'libido naturalis', en prækristen tilstand af 'voldelig og irriteret erotisme, som i desperation kræver total besiddelse (over en person)' – ultimativt, denne 'person' kunne være et kadaver, netop noget en sådan tilstand ikke ville kunne modstå. Zumbo skabte ungdommelige, attråværdige døde kvindekroppe med bare bryster og fyldige former. I hans optik et symbol på kærlighed og livet, som det forgår under de tragiske naturlove. Den døde krop for Zumbo repræsenterede ikke nekrofil, men var intet andet end 'rene ofre, jomfruer og elskede mødre, arketyper på dramaet i den menneskelige eksistens'. Ikke langt fra populariteten af det parisiske Musée Dupuytrent og alligevel forankret i den italienske vokstradition i Zumbos værker forenes allerede i 1690erne voksfigurer, det monstrøse, det kunstneriske og det reale. Inderst var et afstivende skelet bygget op og derpå pålagt adskillige meget fine lag voks: Zumbos vokspraksis er tæt på den, Degas praktiserer cirka 200 år senere. Zumbo blev kendt for sin meget langsomme arbejdsgang, måske et temperamentsspørgsmål, men hans figurer er ekstremt detaljerede. De tynde lag voks tillader en vis transparens i overfladen og lader figuren efterligne hud, og som de kommende værkanalyser vil vise, behandler Degas som Zumbo og også kunstnere før denne figurernes overflade for at opnå forskellige effekter. Materialerne er (som for Degas) de samme som i 1600-tallet som bivoks og blandet harpiks.³¹⁷

³¹⁶ M. Luisa Azzaroli, 1975, p. 26.

³¹⁷ Azzaroli, 1975, pp. 26-27.

Zumbos modeller og den førømtalte *Venus produceret af Susini*, var populære figurer. En voks Venus, i en næsten naturlig størrelse med paryk og perlekæde og typisk (der fandtes flere udgaver af hende) udstillet i en kisteformet glasmontre. Figuren, ligesom Zumbos eksempler, blev anvendt til videnskabelig brug som et muligt alternativ ved dissektioner af døde menneskekroppe og til undervisning. Samlingerne, disse typer af voksfigurer indgik i, var offentlig tilgængelige, og modellerne (især Venus) var populære som objekter langt udover hvad vi kan betegne som en snævre medicinsk-videnskabelige kredse. Venus kunne åbnes og alle dele tages ud enkeltvis; hun rummede organer, blodbaner, skeletdele mm. Degas' tid i Italien præger hans kunstsyn og hans praksis, udover den kollegiale omgang med kunstnere, hvis tilgang til arbejdet han synes at sympatisere med, er den historiske introduktion til voks vigtig. Materialet som en masse der kan bygge bro mellem kunst og videnskab, mellem såkaldt 'hyper-realisme' og det skabte, er en elastisk størrelse, Degas tager til sig. Her demonstrerer voksen sig som en del af en tradition, lægevidenskabens, men også til en vis grad som et led i en udstillingstradition, idet materialet i lange perioder har tjent en funktion af både spektakel og kuriositetsobjekt. Syntesen af historisk materiale, af voksens fysiske muligheder og den praksis, der har været omkring materialet i Firenze, optages i Degas' praksis. Tilbage i Paris, får den italienske erfaring omkring voks nyt liv i Degas' atelier.

9.3. Voksfigurer i Degas' atelier

Som nævnt, fandt man ved Degas' død mere end 74 voksfigurer.³¹⁸ Et mindre udvalg af disse voksfigurer demonstrerer både deres individuelle forskelligheder, men lægger også til vores forståelse af Degas' arbejde i voks som kunstnerisk greb. Eksemplerne er ikke udvalgt med henblik på at gennemgå figurene på en komplet afdækkende måde: de er udvalgt, fordi de er vidt forskellige i deres umiddelbare fysiske fremtoning, og fordi de på hver deres måde dokumenterer en teknisk opfindsomhed, der rækker langt ud over den almindelige opfattelse af disse figurers potentiale. Grundlæggende tager figurene livtag med en række fundamentale kunstneriske elementer, og for så vidt demonstrerer de konkret,

³¹⁸ Alle figurene blev købt af Mr. og Mrs. Paul Mellon i 1956, som donerede dem til fem museer: National Gallery Washington, DC har 52, Virginia Museum of Fine Art, Richmond 9, Musée d'Orsay 5, Fitzwilliam Museum, Cambridge 3 og Yale University Art Gallery 1. Se Barbour; Sturman, 'Degas' arbejdsproces', pp. 179-205. Støberen Palazzolo var omhyggelig med at reproducere originalerne. Revner, propper, snore, ståltrådsstykker og mærker efter redskaber på overfladen af voksfigurerne er gengivet så nøjagtigt i bronzefigurene og er et bevis på de virtuose formstøbningsprocedurer, som Palazzolo brugte og støberiets dygtighed. Barbour og Sturman giver eksemplet på originalen *Kvinde, der vasker sit venstre ben*, der er lavet i blødt bivoks. Den badende hviler sin venstre fod på et keramikfad, og det hele står på en træplade. Den store lighed, argumenterer de, er et udtryk for Hébrard-støberiets brug af cire-perdue teknikken, som blev genoplivet i Paris i 1800-tallet. Nogle af de originale figurer har færre revner end bronzerne, hvilket skyldes, at disse blev repareret efter afstøbningen. Bronzerne findes verden over, et samlet sæt erhvervet direkte hos Hébrards arvinger findes i dag på Ny Carlsberg Glyptotek, København, MIN 2699.

hvordan Degas sætter sig for at bygge videre på etablerede problemstillinger i kunsten og på også at bidrage til nye radikale løsninger, der fremadrettet former en ny type kunst. Gjort i det relativt beskedne materiale, voks, og bygget op omkring den beskrevne indmad af metaltråd, kork, og banket fast på stykker af afsavede gulvbrædder, er disse figurer alt andet end beskedne i deres kunstneriske dagsorden.

Voksfigurerne fik som beskrevet ovenfor tilskrevet titler efter Degas' død, da arvinger og støber besluttede at forevige dem i bronze og sende dem på markedet. Figurerne er ikke ukomplicerede at give titler, mange af dem har en indbyrdes lighed i deres udformning, hvorfor der er adskillige *Hest i galop*, *Dame, i færd med at vaske sit ben*, og *Danserinder i tredje eller fjerde position*, osv. I den forstand lider de modellerede figurer samme skæbne som den øvrige produktion, hvor der både i olie, pastel og tegning findes adskillige værker med samme eller meget enslydende titler (se graf, Fig. 44).

Ser vi for en stund bort fra titlerne som retningsvisende, demonstrerer tekniske analyser, at der er langt mere potentiale at hente i disse særlige figurer, end fra hvilken position i en erfaret virkelighed de indtager eller omvendt, hvor meget de afviger fra en decideret 'tredje position', som vi kender det fra balletten. Mere end at forfølge forskelle og ligheder i hvordan kropslige positurer kan gengives eller elaboreres i kunsten, tilbyder et studie af det tekniske materiale, at betragte figurerne som eksperimenter over balance og bevægelsesmønstre som 'øvelser' foretaget af Degas i kunstens ærinde rettere end at gengive den erfarede virkelighed. Når en danserindes ben ikke 'bærer sig', men opretholdes af armaturet, når en hest ikke 'rører jorden', men (fra starten) har skullet konstrueres omkring en vertikal metalstang for at stå 'oprejst', bliver det tydeligt, at figurerne er produktioner, eller i hvert fald synes at rumme visuelle elementer, der gør dem til mere end 'blot' forsøg på at gengive bevægelse der kan spores tilbage til en erfaret virkelighed. Når det er sagt, er det klart, at figurerne stillinger er hentet i Degas' omverden, for så vidt at vi ved at han frekventerede både balletten og væddeløbsbanen jævnlige, og hans skitsebøger er fulde af beviser herpå. Men som det er veldokumenteret, bearbejder Degas disse indtryk voldsomt gennem de ofte komplekse tekniske processer, der ligger til grund for hans værker. Når vi her for en stund alligevel lader titler være titler, er det alene et forsøg på at tilgodese det ubekendte, der ligger i materialet selv, lade den tekniske fremgangsmåde være i fokus og slippe lysten til at konkludere på graden af korrekt imitation eller dokumentation.

Ved at fokusere på de motiviske ligheder risikerer vi at miste vigtige dimensioner af figurerne, nemlig deres tekniske sammensætning og den relativitet, de som kunstproduktion besidder. Ligeså lidt som et maleri eller en pastel er voksfigurerne forpligtet til at gengive en erfaret virkelighed. At voksfigurerne konstruktioner kan være ligeså komplekse i deres kompositioner og tidskrævende

at skabe som en pastel af mange lags skraveringer eller et maleri, Degas retter på af og til i mere end tre årtier, er ikke overraskende, men snarere oplagt.

I det følgende afsnit fremlægges en række eksempler på voksfigurer. Udvalget er repræsentativt, idet det rummer eksempler fra de tre Degas' hovedmotivtyper, væddeløbsheste, balletdanserinder og damer i færd med deres toilette; Eksempel 1 er *Hest, der stejler*, en semimekanisk opfindelse, et hæve-sænke system, der tillader Degas at manipulere med et bevægelsesmønster, idet figuren kan standses i luften, og bevægelsen iscenesættes; Eksempel 2 bærer titlen *Hest med jockey*, som titlen antyder en hest tilsat en rytterfigur, og er som eksempel 1 også en øvelse over balance; Eksempel 3 er figuren med titlen *Kvinde, der vasker venstre ben*. Denne krogede, foroverbøjede figur er et kunstværk, der illuderer den erfarede virkelighed på en måde, vi normalt anerkender som 'readymade'; siden følger *Dame, der vasker sit hår* som eksempel 4; og derpå *Danserinde, der bevæger sig fremad* som eksempel 5. Begge de sidstnævnte figurer er mesterstykker i teknisk manipulation og motivisk opfindsomhed og er gode eksempler på, at titler er gode at have som reference, men ikke nødvendigvis retningsvisende i figurer som disse.

Eksempel 1. *Hest, der stejler* (Fig. 50a-h)





Figuren består af gullig-brun voks, to eksterne støttepinde, et indre armatur og er fastgjort på en træbase. Hesten og de to støttende metalpinde, den forreste lavet af metal, den bagerste af træ, er sat fast i træbasen og er delvist dækket af voks. Angiveligt har der været mere voks, end vi i dag kan se.³¹⁹ Voksoverfladen på denne figur, som det er tilfældet med mange, er revnet nogle steder, for eksempel der hvor halen forenes med kroppen og et par steder i benene, der hvor armaturerne går ind i selve figurkroppen. De fleste sprækker skyldes, at voksen tørrer ind med tiden, måske allerede i Degas' tid, men få er reparationer (for eksempel venstre knæ). Hullerne i overfladen gør det muligt at kigge ind i figuren og afslører et indre armatur, for eksempel på mulen, højre side af halsen, enden af

³¹⁹ Arkivfoto taget af Gauthier inden figurerne blev støbt i bronze viser et delvist ydre støttearmatur og en smule mere voks på træpladen, figurens base, end vi i dag kan se på voksfiguren. Lindsay; Barbour; Sturman, 2010.

halen, forreste del af venstre knæ og ydersiden af højre ben, hvor metaltråden som en del af kompositionen slutter udenfor vokskroppen. Huller i hestens mave antyder, at der måske har været yderligere armatur til at støtte figuren – som i arabesken – i så fald er disse fjernet under afstøbningsprocessen.

Røntgenoptagelser af figuren afslører det indre støttesystem og viser, at lige efter den forreste ydre del, der går ind i hestens krop, mellem de to forben, er yderligere en pind sat fast med noget, der ligner en bolt, omtrent seks centimeter ind i hestens krop og blot et par centimeter fra at røre indersiden af hestens ryg. Dette arrangement ses kun i denne voksfigur og demonstrerer, at Degas har lavet et system, der gjorde det muligt for ham at ændre på hestens højde fortil. Den bagerste støttepind er lavet af træ og er sat fast imellem hestens bagben. Siden den knap er synlig på røntgenoptagelserne, er det svært at vurdere, hvor dybt denne konstruktion rækker ind i selve hestekroppen. Det er ikke afgørende, men måske kunne denne del også justeres i højden, og hesten altså ændre holdning / vinkel radikalt. Det indre armatur består af metaltråde i forskellig tykkelse, der er blevet sat sammen og drejet ind i hinanden. Disse går langt op i hestehalsen, gennem figurens ryg, ind i halen og desuden fra ryggen ned i alle fire ben. Enkelte cirkulære / sammensnoede metaltråde overlapper og skaber derved støtte for den midterste del af maveregionen og hovedet af hestefiguren. Ses figuren i ultraviolet lys, er det tydeligt, den er overfladebehandlet og fremstår en smule skinnende på små områder.

At Degas indarbejdede en støtteskinne, som kunne blive justeret og hestens bryst eller forparti kunne hæves og sænkes til det niveau, han fandt mest passende, er interessant. Armaturet demonstrerer, hvordan Degas søgte at udvide figurens fysiske stilling, dens kompositoriske fleksibilitet, og hvordan han opfinder metoder til at syntetisere variationer af bevægelsesmønstre indenfor blot en enkelt figur. Givetvis inspireret af Muybridge arbejder Degas med bevægelse og formlighed i disse voksfigurer, men ikke nødvendigvis som 'øjeblikke'.³²⁰

Samme hest kan ses i en række pastelkompositioner, malerier og tegninger, men det er ikke muligt at sige at disse kommer efter voksfiguren – eller omvendt (Fig. 51). Den sirlighed, figuren er gjort med, den eksperimenterende tilgang og forsøget på at skabe en halvmekanisk konstruktion, der kunne indtage variable positioner, demonstrerer – som Degas' arbejde med arabesken som fænomen og figur – en kunstnerisk interesse i at udvide og undersøge feltet – også indenfor bevægelse.

³²⁰ Se for eksempel Eadweard Muybridge, 'Jumping a hurdle; saddle; Bay horse Daisy', Plate 640 fra *Animal Locomotion*, 1887, Collotype, Worcester Art Museum, 1873.163.



Fig. 51

Det visuelle resultat er en hest i løb, stejlede eller vægrende samtidig, og det er ikke muligt at vurdere, om Degas har foretrukket en frontal version eller en bagvendt, og hesten findes i et utal af variationer i hans øvrige værk. En ambitiøs position af fremdrift og stilstand på én gang; hestekroppens vred skaber en dynamisk poseren, og de løftede ben bevægelse, hesten i løb, samtidig med den fikseres her i voks og fastholder en overgang mellem to positioner, benene på jorden, benene løftet fra jorden. En stabilisering af en midlertidig ustabil position, men uden skelen til nøjagtighed i hestebenenes placering. Det er som om, tidsligheden i denne voksfigur står stille, det er slowmotion lige såvel som et snapshot.

Eksempel 2. *Hest med jockey* (Fig. 52)



Fig. 52

En anden voksfigur forestillende et hestemotiv demonstrerer Degas' praksis yderligere, idet også denne er unik i produktionen (altså den del, der overlevede ham). Hest med rytter udført i en lidt rødligere voks og har dele med grønlig overflade, som for eksempel på ben og undersiden af ryggen. Hvor de fleste af Degas' voksfigurer i overfladen spiller på farvenuancer, og det samspil, det giver, når disse ligger ovenpå hinanden, er denne figur et eksempel på særskilte områder i rød og grøn, komplementærfarver.³²¹ Som mange andre figurer er denne også

³²¹ Degas tester små områder og arbejder med farver og lokal effekt, men ikke systematisk - både at dømme udfra figuren set med det blotte øje og også ifølge konservatorerne Daphne Barbour og

mørknet i farven og fremtræder med en række revner i overfladen, delvist reparationer, delvist tidens tand. Således er det venstre ben, som er knækket på midten og på låret, måske et resultat af materialets krympning – eller måske har der siddet et stykke med ler ovenpå voksen. Forsiden af hestens forben er desuden bemalet, som, vi senere skal se, også jockeyen er. Hestens armatur, der fra starten har været synligt bagtil, er fastgjort for enden af halen til ryggen og begge hestens bagben. En idiosynkratisk produktion af voks på armaturer, formgivet fra bunden af Degas selv.

Som andre figurer er der mærker efter redskaber og fingernegle i overfladen, for eksempel på venstre del af bagdelen, højre side af halsen, og der er et hul, hvor armaturet går ind i maven (undersiden), og et hul, hvor højre ben er påsat. Som altid er det svært at vurdere, hvad der er Degas' aftryk, og hvad der er kommet til under den senere håndtering af figurerne efter hans død. Særligt interessant ved denne figur er jockeyen produceret til at kunne sidde fast på hestens ryg. Oprindeligt har denne været i rød voks, det er ikke synligt med det blotte øje, idet det er mørknet, men hesten har været rødlig med grønne områder, og jockeyen en klar rød. Både ved hænder og fødder på den lille jockeyfigur er armaturer synlige, og et hul ved venstre knæ afslører også, at figuren trods sin størrelse er modelleret op omkring et hjemmelavet indre metalstøttearmatur.

Jockeyens ansigt består af mørkere voks end kroppen, særligt er dette tydeligt på venstre side af ansigtet. Umiddelbart er det vanskeligt at se hvor store dele af figuren, Degas har bemalet, idet senere reparationer nogle gange er udført med farve for at matche voksens kulør. Som et eksempel jockeyens venstre skulder med en meget rød bemalet sprække i overfladen. Mørk grå maling på venstre side af kroppen, og venstre armhule er også resultatet af ældre reparationer, ifølge konserveringsrapporter. I dag synes jockeyen at sidde løst 'monteret' på hesten. Havde figuren siddet, hvor et andet hul er forberedt, længere fremme i sædet end det nuværende, ville figurens position have været mere ret oprejst, end det er tilfældet nu, hvor han synes at tippe bagover. Ekvipagen ville have været mere dynamisk sådan, men idéen om flere positioner understøtter, som den stejlende hest i voks og hejsesystemet i dens forreste del, at Degas eksperimenterede med bevægelse og balance. Flere versioner eksisterer over samme stilling eller position, hvilket illustrerer, at Degas arbejder med flere løsningsmodeller i en åben teknisk proces, snarere end at forfølge én fikseret position.

Den britiske skulptør William Tucker (1935-) beskriver i sin sammenligning af Rodins skulpturer og Degas' arbejde i voks, at i sidstnævntes arbejde er figurens egendynamik udtalt. Modsat Rodins figurer, der er modelleret fra grunden og op, presser Degas' figurer sig selv ud i rummet, 'fra dens pelvis og udefter, i enhver retning, stødende og testende volumen og akser indtil det punkt, hvor balance

Shelley Sturmman, der bekræftede dette i en samtale, vi havde på National Gallery i Washington DC foran figurerne i maj 2014.

opnås'.³²² I relation til Degas' måde at opbygge modellerne på, først et armatur, siden stykker af kork eller klæde at fylde ud med og derpå – alt sammen parallelt – at lægge vokslaget yderst, er dette oplagt. I takt med at Degas opbygger og modellerer en figur, der kan balancere, bliver et motiv til. En faktisk fysisk balance i materialet har været afgørende fra starten, og Degas har været optaget af dette, hvorfor en række af figurernes balancepunkter må siges at være fiktive – eller illusoriske.³²³

Eksempel 3. Kvinde, der vasker sit venstre ben (Fig. 53a-k)



³²² William Tucker, *Early Modern Sculpture: Rodin, Degas, Matisse, Brancusi, Picasso, Gonzales* (Oxford: Oxford University Press, 1974), p. 154. Fig. 148, p. 153. Fig. 149.

³²³ Millard, 1976, pp. 43-45, p. 101.



Fig. 53 a-k

Isцenesat med et kar hentet fra dagligstuen, kringlet sat op omkring sit metalskelet er denne figur, den mindste af samtlige modellerede figurer, en af de mest fascinerende i hele produktionen. Degas sammensætter i et lille format. Figurens overflade fremstår ujævn, nubret, ubehandlet og lemmer langt fra menneskelige. Figurens position, sammenstillingen af brugsgenstande og kunstmaterialer er i fokus, ikke nøjagtighed eller troværdigheden omkring *Kvinde, der vasker sit venstre ben*.

Fantasifuld og ambitiøs og dens beskedne størrelse til trods, blot 22,5 x 23,3 cm., rummer figuren her en række tekniske tiltag og eksperimenter, der er afgørende for at forstå den grundighed, der ligger til grund for Degas' arbejde i voks – og den kunstneriske opfindsomhed, det rummer. Figuren forestiller en foroverbøjet kvindefigur i færd med at vaske sit venstre ben. Hun er formet af pigmenteret

voks (indfarvet af Degas selv formentlig) og formet over et metalarmatur. Desuden er hun placeret ved siden af en glaseret potte i keramik, begge dele sikret på den samme base, en tynd træplade (et stykke gulvbrædde).

Røntgenoptagelser afslører, at figuren er modelleret på et (relativt) ukompliceret armatur bestående af to fine tråde af tin, snoet sammen på en måde, så de former figurens ben og rygsøjle og ender i en krog i figurens hoved. De andre metaltråde er alle enkeltvis, og figurens arme og stolen ser ud til at være modelleret op omkring det samme stykke tråd. Metaltråde fra figurens indre er synlige gennem den gennemsigtige voks på figurens højre knæ og venstre hæl, hvorimod faktiske dele af armaturet afsløres på flere områder, inklusiv der hvor det venstre håndled rører stoleryggen, på hver side af det venstre ben under hånden (eller der kunne være en hånd), ved håndklædet, ved den højre ankel og hæl samt adskillige steder på stolen.

En mere usædvanlig detalje ved denne figur er tilstedeværelsen af et ydre originalt metalarmatur, der kommer ud af figurens venstre hofte og bøjer ned mod ryggen for derpå skarpt at fortsætte ind i en trekantet metalfod og slutteligt sømmet fast i træbasen. Det samme armatur er synligt på et 1917 Gauthier-fotografi, hvor den oprindelige vokstildækning af hullet i figuren og ved fæstningen på basen stadig forekommer intakt på den øvre del af metalarmaturet.³²⁴ Konservatorer diskuterer, om armaturet anvendt i denne figur er det samme som for eksempel anvendt i *Harlekin*, voksfiguren (Fig. 53.1), der trods at være en anderledes figur deler position med denne. Umiddelbart er dette ikke dokumenteret, men meget taler for, at Degas uden besvær genbruger armaturkonstruktioner på kryds og tværs, omend ikke to figurer er identiske – udenpå eller indeni. Her skal ikke forfølges sådanne forhold, men blot bemærkes, at den fleksibilitet, der et at finde i materiale og komposition er meget lig det, vi ser i Degas' øvrige produktion. Voksfigurerne er ikke mindre eksperimenterende.

³²⁴ Lindsay; Barbour; Sturman foreslår, at denne figurs hjemmelavede armatur, det meget personlige hofte/bagdel stillads her beskrevet er et af få - Harlekin værende en anden – var forgængeren/impetus for alle tilføjede ydre armaturer på hoften som nu ses i de fleste af de øvrige voksfigurer. De originale voksfigurer har indre og ydre armaturer, nogle er originale fra Degas' tid andre sat på som forberedelse til, støbeprocessen efter hans død 1917. Der skelnes derfor mellem originale og ikke originale. Se Lindsay; Barbour; Sturman, 2010.



Fig. 53.1

Den lille foroverbøjede kvindefigurs overflade og udseende står i kontrast til stolen. Figuren er udført i gennemsigtig mørk honningfarvet voks med små områder af farvet voks, hvorimod stolen er udført i klar, rødfarvet voks med forskellige toner af grøn og grå. Figurens overflade er desuden glat og fremstår skinnende, også i kontrast til den mere groft udformede stol og træbase, på hvilken voksen har en karakter af at være mere trukket og mast på plads. Både den klare og den farvede voks er ren bivoks og ikke tilsat yderligere fedt eller harpiks.³²⁵ Figuren er udformet i den mest anvendte af Degas' 'voksopskrift', hvilket var at blande en smule stivelse i almindelig bivoks og en smule blyhvidt. I dette tilfælde har Degas desuden tilføjet vermillion (skarlagensrød) for at få den intense røde farve, som naturligvis står i komplementærkontrast til den grønne keramikskål, han har placeret den sammen med.³²⁶ Som mange øvrige figurer har også denne 'kosmetiske' huller som resultat af metalarmaturer, der blev klippet bort før støbningen i bronze. Det lille kar er sikret gennem et hul i midten af bunden og overdækket med voks af Degas selv. Som i sin mere berømte figur *Karret* (Fig. 53.2) indarbejdede Degas også her på denne mindre skala et 'fundet' objekt, der kunne repræsentere et kar anvendt i forbindelse med en kvindes toilette i tiden. Den klare grønne keramikglasering på krukens ydre og kun lige akkurat på den øvre del af dens indre vægge står i kontrast til det røde, voksstolen er gjort i. En samtidig kommentar fra Paul Gsell (1879-1947) sandsynliggør, at keramikkrugken oprindeligt var flerfarvet, men afslører også en interesse for det farveeksperiment, Degas udfører i voksfiguren:

Voksen tager sig fornuftigt ud i sine varme toner af lakrød eller sort. Selv den badende, som vasker sin fod i en vase, er en fejring af polykromien. Hun er

³²⁵ Degas tilsætter fra tid til anden olie, for eksempel olivenolie for at gøre voksen blødere og dermed nemmere at påføre i tynde, se Lomax

³²⁶ NGA skulpturlab analyserer og identificerer pigmenter i Degas voksfigurer, se Palmer, 2005.

ravgylde og gennemsigtig som honning og den grønt farvede vase og den karminrøde harmoniserer guddommeligt med den lyse rav fra voksen.³²⁷

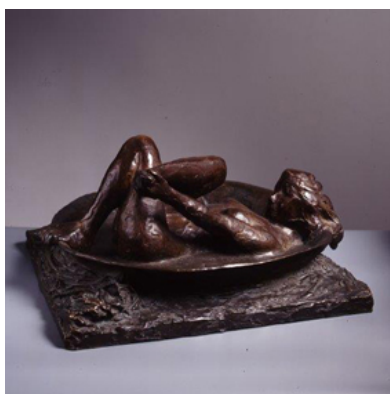


Fig. 53. 2

Med sine tydelige farver og variation af teksturer og materialer er denne lille voksfigur en af de mest dynamiske og interessante i gruppen af voksfigurer, man fandt i Degas' atelier efter kunstnerens død. I sin bronzeverision smelter nuancerne sammen i bronzematerialets enhedsskabende effekt, og det grønne kar blot et kar, hvorfor en stor del af den kunstneriske praksis og ambition går tabt.



Fig. 53. 3

En mindre version af figuren bærer samme titel *Kvinde, der vasker sit venstre ben* (Fig. 53.3) og er også modelleret i klar honningfarvet voks over et præfabrikeret armatur. Dens positur er meget lig med den undtagelse, at der er mindre drejning i figurens krop mod venstre, og at hovedet er drejet en smule anderledes – angiveligt et resultat af, at figuren har været knækket og hovedet af- og påsat

³²⁷ 'La cire lui agree par ses tons chauds de lacquer rouge ou noire. Telle de ses baigneuses qui appuie son pied sur un vase est un prodige de ploychromie. Elle est ambrée et diaphane comme du miel et le vase jaspé de vert et de carmin s'harmonise divinement avec la blondeur de la cire dorée'. (Paul Gsell, reprint in Pinget, pp. 183-184, cat. 64).

igen.³²⁸ Det er interessant i hvilken rækkefølge, Degas modellerede disse to meget ens figurer. Umiddelbart synes det oplagt at antage, at Degas modellerede den største af de to først. Den med de fleksible hjemmelavede armaturer og undervejs bestemte sig for hvilken positur, figuren skulle stå i. Derpå kunne han skabe den mindre med de præfabrikerede materialer mere enkelt, fordi figurens position netop var forudbestemt af øvelserne i den store. Men faktisk er det omvendt, den store af de to er tilsyneladende andet forsøg, men det kræver en smule detektivarbejde at slå fast, hvordan det er tydeligt; konservatorer har dokumenteret, at det øverste lag træ korresponderer med det enkelte lag af træbasen på den mindre figur. Det er kun ved at tilføje det nedre/underste lag af træbasen, at Degas havde plads til at indarbejde den miniatureblomsterkrukke, på hvilken figurens venstre fod hviler, og som giver en kontekst til den handling, portrætteret i kvindefiguren, der løfter sit ben og tørrer/vasker det med den frie hånd. For at slå dette fast bør yderligere to karakteristika fremhæves. I det oprindelige Gauthier-fotografi fra 1917 ses et lille stykke papir med en knap eller en mønt på hjørnet og lige til venstre for den grønne potte under hjørnet af det voks, der fortsætter på det nedre stykke af træ. Eftersom bronzeversionen af denne figur ikke inkluderer det nederste stykke træbase, er det muligt, at det lille stykke papir og mønten/knappen blev fjernet under støbningen og ikke sat tilbage. Papirlappen kan også være et Durand-Ruel mærkat, der er anvendt til nummerering af figuren til listen over Degas' inventar efter hans død – som det kan ses i enkelte andre af disse fotografier af hans voksfigurer.

At Degas som tidligere nævnt eksperimenterer med farver og teksturelle forskelligheder i en figur som *Kvinde, der vasker sit ben* demonstrerer en formalistisk bro mellem hans modelleringsarbejde og hans arbejde på fladen i pastel, tegning og oliekompositioner. Figurens position er ikke naturlig, men udfordrer kroppens evne til at bøje, foroverbøjet og blive stående, omend en figur i voks, som vi har set det i de øvrige eksempler, ikke skal opfattes som direkte afbildninger af reale fysiske positioner, men snarere idéer og kunstneriske udviklinger over svære balancekrævende opstillinger af kroppe, dansere eller heste. Set i det lys kan denne mindre vokskomposition relateres direkte til den førnævnte *Karret*, hvor Degas eksperimenterer med rigtigt vand og klæder lagt i draperinger, der illuderer vandoverflade, samt *Danserinde, fjorten år*, der jo netop fik en masse omtale på grund af den ekstreme sammensætning af materialer; en voksfigur med et kompliceret indre armatur af metal og kork og reb, belagt med en voksoverflade og ikklædt en menneskehårsparyk, korsage i silke, tylskørt osv., og derved demonstrerer Degas' komplekse arbejde med teknikken.

³²⁸ Dette kan skyldes, at hovedet på netop den mindre version af motivet kan være faldet af og er sat på igen, Barbour, *Analysis report 1999.80.20*.

Eksempel 4. *Dame, der vasker sit hår* (Fig. 54)



Fig. 54

Denne voksfigur forestiller en opretstående kvindefigur, der med begge hænder holder sit hår ud fra kroppen. Det er en af de mest elegante voksfigurer, og krop såvel som håret udgør tilsammen en figur, der umiddelbart fremstår velproportioneret og harmonisk, modsat for eksempel *Kvinde, der vasker sit venstre ben* eller *Hest med jockey*, hvis meget grove overflader og ujævne kropsdele fremstår langt mindre 'færdige'. Et indviklet apparat af metaltråde udgør armaturet i *Kvinde, der vasker sit hår* og afslører, at denne figurstilling ikke har været enkel for Degas at skabe. En række støtter er placeret strategisk for at holde figuren opret, kork indsat ved figurens højre side og i håret gør det tydeligt, at figuren er skabt som 'work in progress' og i høj grad som et resultat af Degas' insisteren på at skabe og fiksere balancepunkter – der ikke umiddelbart lader sig fiksere.

Figuren består primært af brun-orange voks med røde, sorte og grønne nuancer, og som de øvrige figurer har den sprækker i overfladen som resultat af den optørrede voks. Overalt i figurens overflade findes en række mærker efter fingernegle. En mindre hævet overfladelinje, formentlig fra et aftryk taget af figuren under støbeprocessen, er meget synlig på dens højre side. Figuren er overfladebehandlet og har formentlig oprindeligt haft et gulgrønt og orange skær. Idag fremstår figuren en smule våd eller klistret på nogle områder, og gennem tiden har støv og mindre hår sat sig fast i overfladen.

Foruden den nævnte indre armatur afsløret ved røntgenoptagelser har den oprindelige voksfigur været støttet af et ydre armatur også. Figuren og den ydre armatur er sat fast til en træbase, som er blevet dækket med voks under figuren, ikke det nuværende, men et andet armatur har været Degas' hensigt.³²⁹ Det

³²⁹ Et Durand-Ruel arkivfoto taget i 1918 af Gauthier viser et anderledes armatursystem og voksformation på træbasen.

oprindelige arkivfoto viser et andet og langt mere dramatisk og interessant armatur end det nu synlige, nemlig det oprindelige armatur bestående af to længder af flad metalwire (synlig på arkivfoto) løbende i et sammenhængende stykke fra enden af håret på figurens venstre side og snoet fast på begge sider af træbasens kant (Fig. 55). I bronzeversionen er balancen naturligvis ikke et problem, men af figuren i voks fremgår, at håret er kompositionens omdrejningspunkt. Måden kroppen er drejet, ryggen foroverbøjet og begge arme strukket frem og opad er en position, der ikke er nem at fiksere. Figuren er stabiliseret ved hjælp af den ydre konstruktion, Degas har sat den i.



Fig. 55

Tilbage ved Degas' voksfigur afslører røntgenoptagelser et kompliceret indre armatur, der består af tyk metaltråd, som løber igennem begge ben, krydser hofteregionen og fortsætter op gennem figurens torso og hoved. En tyndere metaltråd forlænger begge arme og er viklet rundt om den tykke wire i den øvre halvdel af figurens torso. Et tiloversblevet stykke af den oprindelige metaltråd kan ses som en tykkere flad metalwire i den nedre tredjedel af håret på figurens venstre side. Ligesom i håret har Degas indsat kork i figurens højre lår og højre knæ, og konservatorrapporter forslår, at disse er sat ind, imens Degas modellerede og har en funktion som 'opfyldning'. Desuden findes et søm og en lige metalsyl på figurens højre side, sømmet løber fra håret til den øvre del af torsoen, og sylen fra håret til hovedet. Figuren er en af de mest sikrede af alle voksfigurer og viser, at Degas har haft besvær med at få den til at balancere.

Eksempel 5. *Danserinde, der bevæger sig fremad* (Fig. 56a-f)

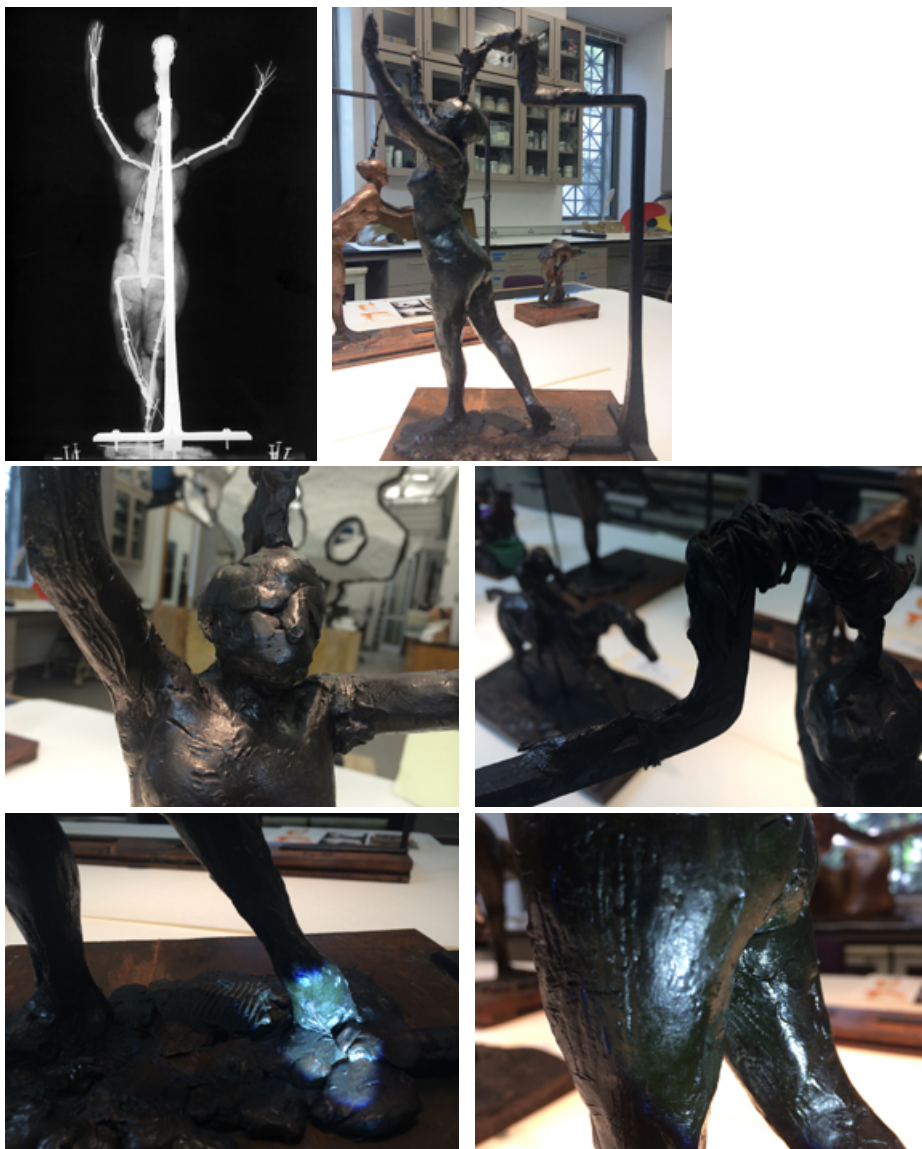


Fig. 56 a-f

Røntgenoptagelser afslører, at *Danserinde, der bevæger sig fremad* er modelleret i et blandings-materiale, dokumenteret som bivoks med paraffin og senere restaureringsvoks over et købt / præfabrikeret jernarmatur og fæstnet på en træbase. Af røntgenoptagelser fremgår det ligeledes, at armaturet i denne figur er præfabrikeret og tilsyneladende af samme type, som dem anvendt af kunstneren Gustave Moreau (1826-1898).³³⁰ Armaturet ligner desuden det, der er i en reklame af Senneliers katalog over kunstnermateriale fra 1904, hvor den beskrives som en 'fil de fer étamé' (støbejerns-armatur).³³¹ De præfabrikerede armaturer er udført i zink eller galvaniseret zink, og det er muligt at de dele af armaturerne, der

³³⁰ Forest, 2010.

³³¹ G. Sennelier, 1904, p. 26, 74. Dette er ikke identisk, men af samme type.

har været udenfor vokskroppen og været synlige, har været overfladebehandlet yderligere.³³²

Modsat *Dame, der vasker sit hår* har Degas til modelleringen af *Danserinde, der bevæger sig fremad* anvendt et præfabrikeret armatur, som består af flettede og snoede wires holdt sammen af en større metalklemme.³³³ *Danserinde, der bevæger sig fremad* er det eneste eksempel, som kombinerer de købte armaturer med et ydre støttesystem. I dette tilfælde er det ydre system ikke blot anvendt som en støtte, men en decideret modvægt/ballast. Figuren er foroverbøjet, og som en del af dens fremadrettede bevægelse og delvist på grund af den hævede arm, som også er foran figuren, har Degas søgt at sikre ryggen. For at kunne kombinere de to armaturer, det indre og ydre, har Degas ganske enkelt åbnet den hængte wire indeni hovedet og påsat et bundt af drejede wires, som på skift blev viklet fast til åbningen af jernet i den ydre støtte. Armaturet, denne blanding af færdigt og hjemmelavet, viser den uortodokse fremgangsmåde, Degas arbejdede på. Intet er forudbestemt, han løser det undervejs og foretrækker ikke hjemmelavede wires fremfor købte; kunne de anvendes, blev de det, skulle de rettes til formålet og den optimale balanceposition, blev de også det. Med stor fantasi skaber Degas figurer i stillinger og af materialer, der er ekstremt opfindsomt.

Som det viser sig i de af voksfigurerne, der er baseret på et præfabrikeret armatur, følger figurens ydre kropsposition den indre, sat af armaturet. Men Degas har modificeret figurens ben, så de kunne facilitere denne stilling, og forstørret figuren. En enkelt wire er indsat som forlænger fra basen til låret i figurens venstre ben, en drejet wire fra basen til læggen på den venstre side også.

Efter at have etableret den overordnede positur har Degas udvidet omfanget af højre ben og dele af det venstre med mere gennemsigtig bivoks, en gennemsigtig effekt han muligvis selv har blandet sig frem til ved at tilsætte en blanding af harpiks (blander man harpiks i sin flydende voks, stivner den og bliver mere transparent), terpentin og siden bly, stivelse og sulfat.³³⁴ Degas' omgang med voks er vanskelig at hitte rede i, idet han ikke systematisk synes at varme den op til en bestemt konsistens og så påbegynde arbejdet. Nogle figurer er gjort i næsten ren bivoks, som han har modelleret varm med fingrene og sat på i mindre stykker efter hinanden og på den måde bygget overfladen op, andre er glattere og vidner om en smeltningssproces. Degas' arbejde med fingrene og også med forskellige redskaber er formentlig bestemt af graden af hårdhed i voksen. Figuren her,

³³² Et eksempel på dette kunne være figuren *Danserinde der hviler, hænder i hoften og venstre fod fremad*, NGA 1999.80.24.

³³³ *Danserinde, der bevæger sig fremad* 1999.80.6X NGA, figurer med lignende armaturer i sig er *Danserinde der hviler sig, hænderne i på hoften og venstre fod fremad* 1999.80.24 og *Kvinde der vasker sit venstre ben* 1999.80.20 og isolerede dele af præfabrikeret armatur findes spredt i figuren *Hest i galop* 1999.80.15.

³³⁴ Suzanne Quillen Lomax, *Analysis report* (Upubliceret konservatorrapport, National Gallery of Art, Washington DC, 12. februar 2004)

Danserinde, der bevæger sig fremad, er et eksempel på ren bivoks tilsat stivelse (modsat fortyndende terpentiner eller olie), men til gengæld tilsat en række pigmenter som grøn jordfarve, blyhvidt og karmin.

Overfladen er ensartet i farven, og ifølge tekniske dokumentationer er voksen lagt på i mindre stykker, som efterfølgende er glattet ud med en opvarmet spatula og et bredtandet redskab. Områder som figurens bryster, det der svarer til bughulen, skuldre og ryg er områder, hvor det ser ud til, Degas har her glattet overfladen mere ud end de øvrige områder af figuren. Områder som hænder, arme, hoved, der fremstår som 'grovere' overflader, antyder, at Degas i denne figur har været optaget af et overordnet udtryk, en silhuet. Figurens egentlige motiv er den stilling, den befinder sig i, en position mellem to fikspunkter, en forover bøjning fra stilstand til hældning – og derfra. Anatomisk præcision er ikke emnet, et individuelt portræt af en danser heller ikke (hendes ansigt er uklart og hænder og fødder ligeså). I stedet repræsenterer figuren den kunstneriske opfindelse og gengivelse af bevægelse og evne til at fastholde et punkt i tiden, måske midt mellem tider. Positionen lover os ikke noget endepunkt, men fremstiller selve den glidende overgang, kroppen foretager fysisk, når den i udstrakt form forbinder to positioner. Som Degas' eksperimenter med motivtypen arabesque er *Danserinde, der bevæger sig fremefter* ikke et realistisk stoppested for en bevægelse. Figuren repræsenterer en udvalgt position, fordi den i et hug demonstrerer en række fundamentale forhold, som Degas karrieren igennem kredser omkring.

Som en teknisk gennemgang af udvalgte voksfigurer afslører, er der ikke en enkelt opskrift bag disse voksfigurer, men snarere en række grundlæggende elementer, der udforskes i praksis.

Når han tager livtag med et uortodokst materiale som voks, hvis historiske placering er ligeså varieret og udefineret, som den er uomtvistelig, og samtidig vælger at udforme figurer, der på forskellig vis demonstrerer kunstens evne til at transcendere både fysiske love og kunstneriske tilhørsforhold, er det ambitiøst og teknisk opfindsomt.

9.4. Skulptur på en ny måde? Baudelaire's ønsker og Degas' praksis

I sin anmeldelse af Salonen både i 1846 og 1859 diskuterer Baudelaire sin tids skulptur, som han finder kedelige (ennuyeuse).³³⁵ Som andre fremadskuende kritikere er han træt af den monotone gentagelse af fortidens skulpturer og kommenterer formentlig også på den udbredte produktion af miniaturefigurer til det kommercielle marked, hvor aftagerne er dem, han refererer til som 'bourgeois publik'. Baudelaire kan i denne sammenhæng tjene som repræsentant for idéen om skulpturs forhold til det holdbare (durus, som associerer skulpturens stabilitet og manglende evne til at ændre sig). Tidens skulptur var for Baudelaire for konkret, rigid og fantasiløs – tør, kold og akademisk – og han længtes efter et

³³⁵Baudelaire, 2013, p. 646.

'poetisk' objekt, som er flydende (flottante), og som repræsenterede 'dyb forestillingsevne', æterisk glæde og tumultariske drømme'.³³⁶

Det er et faktum, at Baudelaire påvirkede den senere skulptør Medardo Rosso, hvis værk netop er karakteriseret ved udnyttelsen af spændingsfeltet mellem det opløselige og det holdbare. Medardo Rosso og Degas har formentlig kendt til hinandens praksis, og især Rosso var betaget af Degas' arbejde i voks og også hans eksperimenter med fotografiet, måske endda så meget at Degas forærede ham sit udstyr.³³⁷ Baudelaire's samtidsanalyse udgør under alle omstændigheder et udgangspunkt for emnet i tiden og giver anledning til at sætte voksen ind i en større sammenhæng.

Som beskrevet i afsnittet ovenfor kan voks tilskrives en rolle som transitionsmateriale og kan rumme en metaforisk undertone. Transition er et etableret litterært emne, vi kender fra fortællingen om Pygmalion, den snehvide marmorskulptur og dens transformation til en kvinde, eller Ovid, hvis forestillinger om voks som materiale, dette bløde og transitoriske, der repræsenterer en metamorfose; halvejs mellem elfenben og kød, kunst og liv. Ovid observerer, at voks 'bliver mere formbart i takt med at man former det' og diskuterer den ubesværet med hvilken det blødgjorte materiale kan indgå i et forhold til form. Hvor opvarmning af voks kan ændres fra hårdt til blødt, vil almindelig rumtemperatur tilbageføre det til den hårde tilstand. Kunstnerens hånd, der presser let, forsigtigt på voksen, vil generere en varme, som resulterer i, at massen vil ændre sig gradvist fra at være en solid til en mindre solid substans. Materialet skal bearbejdes direkte med hænderne, et aspekt af den kunstneriske proces både Degas og Medardo Rosso tydeligvis har fundet kvalificerende. Også her kan Rossos eksempel tjene til en forståelse af, hvad Degas gør eller netop ikke gør. Hvor Rosso udnytter voks som 'flygtige indtryk', arbejder Degas mere konsekvent med en opretholdelse af form. Voksfigurerne er således ikke abstraktioner, heller ikke qua deres materielle midlertidighed; Degas opretholder i stedet figurativitet. Figurerne er måske 'midlertidige' i kraft af deres materiale voks, (modsat den permanente marmor eller bronze), men alligevel statiske i deres forsøg på at fastholde udvalgte sekvenser af bevægelsesmønstre og stillingsmotiver.

³³⁶ Ibid. p. 646.

³³⁷ Paola Mola spekulerer i, at Rosso måske købte det kamera, han anvendte under sin tid i Paris netop af Degas. De to kunstnere var venner; Rosso beundrede Degas dybt og – som vi kan læse i Rossos breve – opmuntrede Degas den italienske kunstner ved at hjælpe ham med salget af nogle dennes skulpturer. Se Paola Mola, *Rosso. Trasferimenti* (Milano: Skira, 2006). I en note, p. 26 bemærker Mola, at Degas flyttede atelier i nærheden af Rossos omkring den tid, hvor han selv ophørte med at tage fotografier; måske, gætter hun, forærede han under flytningen udstyret til den yngre kunstner. Mola bemærker også, at Rosso var opmærksom på Degas' fotografier, og i sin bog illustrerer hun dette ved en sammenligning af dobbeltportrættet af Renoir og Mallarmé taget af Degas med et billede af en af Rossos skulpturer, *Madame Noblet*, Mola, pp. 40-41. Rosso lavede øjensynligt også tre gengivelser af Degas' fotografier ind i et familiefotoalbum påklippet en fotocollage af Rosso selv, Mola, pp. 42-43.

Det radikale og uortodokse ved Degas' figurer i voks, er den måde, de formår at fastholde bevægelse på, så den fortsat fremgår flydende eller igang, selvom den er statisk fastholdt i en figur. Degas radikaliserer over grundlæggende skulpturelementer, når han insisterer på at modellere i et mindre format, lader det være menneskekroppen og bevægelsen optræde i ekstreme positurer af vredne lemmer og udstrakte kroppe, der ingen tvivl efterlader om, at voksfigurerne er skabt i kunstens ærinde, snarere end i et ønske om at gengive nogen form for erfaret virkelighed. Degas arbejder med voks på en måde, der kommer ham selv til gode i det øvrige arbejde i andre materialer i atelieret. Om figurerne føder ind i kompositioner i olie og pastel eller omvendt, synes at være åbent til fortolkning. Degas modellerer konsekvent de samme figurtyper, som vi ser i den øvrige produktion. Der er god grund til at tro, at voksfigurerne optog en vigtig plads i hans kunstneriske vision. Senere demonstrerer en kunstner som Rosso voksens potentiale og gør det til en konceptuel handling at lade materialets skrøbelighed blive dets styrke og intellektuelle kraft i motivtyper, der direkte afspejler dette. Men hvor Medardo Rosso udnytter spillerummet mellem det opløselige og det holdbare, og siger han gør det³³⁸, så fastholder Degas i sine udtalelser om arbejdet i voks altid en vis tvetydighed, som ønsker han at understrege, at idé og praksis ikke kan adskilles. Vollard beskriver anekdotisk, hvordan Degas forholdt sig til idéen om, at hans produktion i voks skulle støbes en dag i atelieret, hvor en modelleret danserinde, de sammen havde betragtet dagen før, ved hans ankomst og til hans store forbavselse atter er blevet krøllet sammen og gjort til voksklump:

Det eneste du tænker på, Vollard, er hvad tingene er værd, men om du så havde givet mig en hat fuld af diamanter, kunne det ikke konkurrere med den lykke, jeg oplevede ved at ødelægge den, blot for at have fornøjelsen ved at starte helt forfra.

³³⁹

10. Sammenhæng mellem praksis og værk, en række eksempler

Degas er angiveligt meget optaget af proces og af at udforske tekniske muligheder i sit arbejdsrum atelieret. Som en opfinder, skaber han nye udtryk på ved at anvende og genanvende motivtyper, ved at arbejde i forskellige teknikker parallelt. Ser man på en række forskellige værktyper i Degas' produktion, vil man se hvordan de på tværs motivtype, teknik og hvornår i hans karriere de er produceret (kronologi) har deler udtryk.

³³⁸ Didi-Huberman, 2018, p. 154, og Georges Didi-Huberman, 1998, pp. 138-162.

³³⁹ 'The next day I found the ballerina reduced to a ball of wax. Seeing my astonishment, he said, 'you are thinking most of all, Vollard, about the value of that things, but had you given me a hat full of diamonds, that happiness I have experienced could not rival the pleasure experienced in destroying it, just to have the pleasure of starting it all over'. Trans og reprint in, Vollard, 1927, p. 89.

Degas hævder, ifølge George Moore under en samtale om landskabsmaleri, at han ikke behøver det 'naturlige' liv, men det 'kunstige'.³⁴⁰ Hvad han mener med 'det kunstige' defineres ikke yderligere i teksten eller ved en note. Vi kan måske opfatte det som en måde at forklare omstændighederne samlet set, altså som en beskrivelse af en atelierpraksis, hvor kunsten bliver til under 'ordnede' forhold. Atelieret i den optik bliver et rum hvor den kunstneriske praksis kan eksistere som en størrelse i sin egen ret, det vil sige, som noget der uafhængigt af omverdenen kan opstå og udforskes, i kraft af netop en række praktiske omstændigheder der er tilstede. Degas' værker i forskellige materialer demonstrerer på sin vis dette forhold. Uanset om det er modellerede voksfigurer eller figurer malet og tegnet på en flade har de den grundlæggende ting til fælles, at de ikke gengiver den erfarede virkelighed, de oprindeligt er skitseret ud fra. Derfor er hans figurer skildret i positioner, der er skæve, deres arme og ben unaturligt bøjede og balancepunktet noget, der kan holdes for evigt. Degas eksperimenterer med linje og farve, flade og volumen, bevægelse og stilstand, han eksperimenterer over billedrummet som sådan, dets opbygning, dets visuelle udtryk og gør det på en måde, der ikke polariserer disse forhold. I stedet udnytter Degas den dynamik, der ligger imellem disse 'poler'. Stregen, der ikke 'ligner' en streg, figuren, der står stille, men skildrer en bevægelse sammensat af flere bevægelser, fladen, der synes at bestå af adskillige lag af farvet skraveringer, og derfor fremstår dyb og flad på samme tid, osv.

Degas blander og sammensætter kunstneriske udtryk og tekniske fremgangsmåder fra fortidens kunstnere og sin egen tids udtryk - fra Raphael til Daumier. Teknisk, når han anvender materialer radikalt anderledes, end det tidligere er set. Denne fleksibilitet findes i atelieret, derfor værner Degas om dette rum, her kan han skabe i fred og sammensætte elementer på kryds og tværs efter sit eget hoved. Degas' formelle fleksibilitet og status som uafhængig kunstner gør det muligt for ham at arbejde (næsten) kompromisløst. Måske denne kompromisløshed er forbundet til den tekniske og motiviske uforudsigelighed, vi kan se i hans produktion og som syes at være en styrke igennem hele produktionen overordnet set. Degas arbejder med en stor fleksibilitet i sin praksis og en række konkrete eksempler skal her fremhæves, hvori denne fleksibilitet kommer til udtryk – ikke på én måde, men på adskillige måder, der tilsammen giver os et indblik i, hvordan Degas sammensætter, 'skaber' og konstruerer sine kunstværker.

Forholdet mellem bevægelse og stilstand er fundamentalt, idet det konkret omsætter Degas' vision om, at kunsten baserer opfundne eller skabte omstændigheder. Bevægelsen ligesom linjen og farven, som fladen og volumen, pilles fra hinanden og sættes sammen igen på en måde, der gør det vanskeligt for os at definere den. Fordi Degas ikke efterligner bevægelse på en måde, så den

³⁴⁰ 'Speaking to a landscape-painter at the Cirque Fernando; A vous il faut la vie naturelle, à moi la vie factice', in Moore, 1891, p. 308.

kopierer en virkelig bevægelse, er forholdet mellem tid og bevægelse også under afvikling eller i hvert fald nykonstrueret. Mere end at beskrive sit forhold til tid og bevægelse direkte, ytrer Degas, at han under den kunstneriske proces afhænger af sin hukommelse mere end af den erfarede virkelighed der omgiver os. Han erklærer: ”det er meget fint at kopiere, hvad man ser, men det er langt bedre at tegne efter det, der er lagret i ens hukommelse (...) Derved er éns genkaldelse og opfindelse frigjort fra naturens tyranni”.³⁴¹

Et eksempel på Degas’ måde at forholde sig til tid på kommer til udtryk i hans overvejelser omkring arbejdet med de små figurer i voks og udnyttelsen af disse til arbejdet i to dimensioner. Om gengivelsen af lys og bevægelse i hestemotiverne og om at basere dem på modeller i studiet, siger Degas: ‘Når jeg kommer tilbage fra væddeløbene, bruger jeg disse (han tager en voksfigur op fra bordet) som model. Jeg ville aldrig kunne enes med dem. Du kan ikke dreje på en levende hest for at få de rigtige lyseffekter frem’.³⁴² Degas arbejder ikke med realtid, men med fiktiv tid, der ikke forholder sig på samme måde som den tid, vi måler den virkelige verden på. Heri ligger også kunstnerisk uforudsigelighed og derfor er forholdet tid og bevægelse en afgørende præmis for Degas’ måde at lave kunst på.

Som vi har set en række eksempler på, er Degas er fysisk involveret i den tekniske proces; han smører, gnider og skraber af og lægger mere til. Ofte er hans fingeraftryk efterladt i overfladen af værker, og han anvender klude og propper til at påføre maling med, bunsenbrændere og skarpe instrumenter til at sætte ting på plads, skære, klippe og formgive. Degas arbejder med sit håndværk, med sin ’craft’, når han værker skabes gennem en fysisk manipulation af materialet, det foregår undervejs, i hænderne på ham. Målet er ikke altid synligt, eller defineret, men den tekniske proces, den materielle manipulation i sig selv, optager Degas i en sådan grad, at det kan være svært at vurdere, hvorvidt arbejdet i atelieret – processen og dermed selve praksis – er vigtigere for ham end selve kunstværket det skal ’ende med’. I kraft af denne fysiske omgang med materiel i sit atelier, lykkedes det Degas at nå frem til en række formelle udtryk, i hvilke tid og bevægelse synes at ophøre – i hvert fald på en måde, der lader dem eksisterer på en forudsigelig måde. I arbejdsrummet, laboratoriet, hjemme hos Degas, indgår forhold omkring tid og bevægelse på linje med en række andre kompositions-relevante elementer. I den optik, bliver tid og bevægelighed bliver to relative størrelser, Degas kan skrue op og ned for i takt med den materielle bearbejdning af stoffet. En komposition skal virke som komposition, og derfor er der adskillige eksempler på motiver, hvor tid og sted på ingen måde hænger sammen – ikke overraskende, når man kender Degas’ indstilling – men alligevel værd at se nærmere på i vores forståelse af hvordan hans praksis og hans værk er forbundet.

³⁴¹ Jeannot, 1933, pp. 152-174. Se også Rewald, 1946, p. 380. Note 54.

³⁴² Vollard, 1927, p. 56.

Et værk produceret i de første år af Degas' karriere 1860-65 dokumenterer hans arbejde og den fleksibilitet, han omgås tid og bevægelse med allerede i 1860'erne. *Død Ræv*³⁴³ i *Skovbund* (Fig. 57) er enestående i Degas' produktion og tydeligvis et eksperiment over en række forhold af den 'skabte' ikke-naturlige slags. Den døde ræv ligger henslængt i maleriets forgrund omgivet af frisk grøn farve og indrammet af slanke træstammer, der fortsætter til øverste kant af lærredet. Næppe et motiv iagttaget i naturen fremstår kompositionen radikal på grund af det langt fra dynamiske forhold mellem skov og ræv. Ræven er flad og ubevægelig og synes kun retfærdiggjort ved, at dens rødbrune farve står flot til det grønne scenarium. Kun delvist farvelagt og med en hale defineret med en ujævn sort linje er det tydeligt, Degas ikke har været optaget af at gengive en naturtro ræv. Placeret i en lignende stilling, stivnet og henslængt i kompositionens forgrund ligger *Den faldne Jockey* (se Fig. 6), et oliemaleri påbegyndt i 1866, som Degas arbejdede på i 1880-81 og (angiveligt senest) igen i 1897.³⁴⁴ En dramatisk situation, der alene i kraft af jockeyens stilling fremstår konstrueret og drænet for enhver form for dynamik eller handling, der kunne udspille sig for øjnene af os. Hesten og rytteren er ikke gengivet i nogen overensstemmende tid – de er i hver deres sekvens og indgår i noget vi bedst kan beskrive som et sammensat univers udenfor både 'kultur' og 'natur'.



Fig. 57



Fig. 58

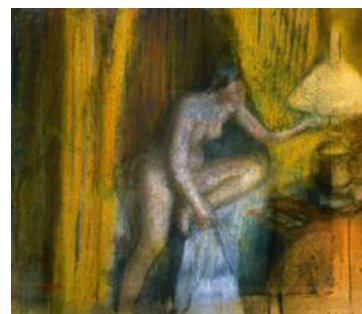


Fig. 59

Kombinationen af landskab og figur som her både med jockey og ræv gentages ofte i Degas' produktion, for eksempel i maleriet *Jockey i blå på en kastanjebrun hest* (Fig. 58) fra 1889. Hest og rytter bliver til én figur i en elegant skildring af en bevægelse, der paradoksalt giver illusionen om både fremdrift: hesten er i løb og løfter det venstre forben som i galop, og stilstand: hesten løfter begge forben og

³⁴³ Dele af teksten på de følgende sider (siderne 190-198) er genbrug af tidligere udgivet materiale, se Line Clausen Pedersen, *Degas' Metode* 2013, p.p. 91-95, pp., 100-101, pp. 104-105, p. 107, pp. 111-112, pp. 116-117.

³⁴⁴ Motivet relaterer sig visuelt til Courbets *Cheval du Piquer*, udstillet i forbindelse med *Exposition Universelle* i 1867 og Manets gengivelse af en liggende tyrefægter, trykt i *Le Charivari* 22. Maj 1864, se Stuckey, 1984, p. 21.

rykker hovedet mod højre, som bliver den mod sin vilje holdt tilbage. En sådan bevægelse må nødvendigvis bestå af flere sammensatte sekvenser af et handlingsforløb, men udgør alligevel ikke et lineært fremadskridende handlingsforløb. Ingen hest kan løbe og vægre på samme tid. I pastellen *På vej i seng (Kvinde, der slukker sin lampe)* (Fig. 59) foregår også mere på samme tid, end muligt er. Damen trækker sengetæppet ind mod sig, rykker bagud længere ind i sengen og er i færd med at slukke sengelampen. Hun sidder helt yderst på sengen, måske slet ikke i den. Motivet er komponeret, så det gengiver mere bevægelse, end der kan være på en flade i et maleri. Degas kondenserer den reelle tid ved gennem sin praksis at manipulere den hen til en konstrueret sammensat enhed: et malerisk 'destillat', der gengiver en essens snarere end et reelt forhold.

10.2. 'At destillere det evige fra det foranderlige'

Vi ved, Degas var optaget af tidens tekniske opfindelser og af fotografier taget af den berømte Muybridge, hvor sekvenser af bevægelse gik verden rundt. Alligevel er bevægelsen som angivet i værkerne ovenfor anderledes. Degas efterligner hverken fotografiet eller Muybridges eksperimenter, idet han arbejder udover idéen om faser hen imod det, Baudelaire i *Maleren* kalder "at destillere det evige fra det foranderlige".³⁴⁵ Selv erklærer Degas om forholdet, at "Kunst udvider sig ikke, den destillerer sig selv".³⁴⁶ Degas' motiver vil ikke kunne 'fanges med en kameralinse' ude i den erfarede virkelighed, fordi der ikke er tale om gengivelse af simple bevægelser, men en koncentreret gengivelse af flere sekvenser i ét.³⁴⁷ I sin kunstneriske ambition om at frigøre værket fra 'naturens tyranni' udelader Degas narrativt indhold af enhver art. Måden han gør det, er ved at skruer på tidsligheden og trække figurer og deres interaktivitet med andre billedelementer af led. Hvis de betydningsfulde hændelser, der normalt angiver et indhold og et narrativt flow kaldes a og b, skildrer Degas tiden imellem disse og altså ikke selve akten. En danserinde, der modtager sit bifald, en danserinde, der skal til at gå på scenen og venter i kulissen, en prostituerets afvaskning af kroppen mellem kundeBesøg osv.

Goncourt-brødrene (Edmond de Goncourt (1822-1896) og Jules de Goncourt (1830-1870) skriver deres roman *Manette Salomon* i 1867 og bekræfter heri i detaljen kroppen, kvinden og ikke mindst kredser de om en særlig fysisk sanselighed, der ikke må gå tabt, når kunsten gengiver kroppe. En sensualitet, som i flere omgange sammenlignes med Baudelaires ønske om en øget 'sanselighed.'

³⁴⁵ 'La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable', Baudelaire, 1885, pp. 68-73.

³⁴⁶ 'L'art ne s'élargit pas, il se résume', Degas i et brev til Frölich, 27. november 1872, Guérin, 1945, p. 21.

³⁴⁷ For en diskussion om kameraoptagelser og bevægelse, se for eksempel Christoph Asendorf, 1993, p. 367.

Som Goncourt ironisk kommenterer, bør de måske bør finde en lup eller få øjne, der er nyoptiske, for at fortsætte mod en ny fysiologi'.³⁴⁸

Med tiden stiger Degas' interesse for motivtyper hentet i samtiden. Det er i de samme år, at Daumier skifter fra at fokusere på rene politiske fortællinger til også at skildre sine medparisere. Scener fra bordellet, vaskeriet, gaden og operaen, alt sammen er det samtidigt og med til at øge Degas' interesse for karikaturen. Goncourts semividenskabelige dissektionsmentalitet kunne godt være indledningen på fortællingen om Degas' måde at udvælge motiver. Hvor Daumier koncentrerer den og sætter handling og moral (eller mangel på samme) på spidsen, skiller Degas fortællingen ad ved ikke at lade os få et narrativt forløb, vi kan genkende. Situationerne kunne være før eller efter den handling, der er værdiskabende (optræden, kundebesøg), for Degas spiller det ingen rolle. Som Zola, kunne man sige, men blot i maling, dissekerer og sammensætter Degas sine motiver på en måde, hvor essensen er tydelig og detaljerne optræder som mindre afgørende for det samlede udtryk.

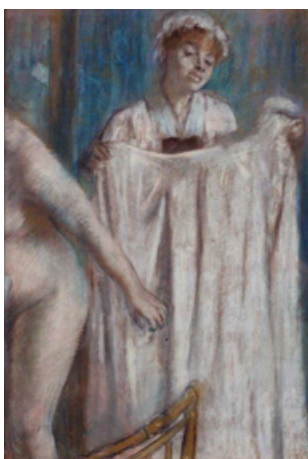


Fig. 60

Pastellen *Toilette efter badet* (Fig. 60) demonstrerer forholdet tydeligt. Her lader Degas emne og *sujet* gå op i en højere enhed. I scenen af en kvinde på vej ud af badet, bakkende ind mellem en stol og en tjenestepige, kræver hun plads i billedrummet. En lys kåbe holdes op af tjenestepigen, den har form som en kompakt hvid struktur af tætte pastelskraveringer. De to figurer interagerer ikke, det er en seance mellem den ene, der er på vej ud af badet, og den anden, der er afventende, mens hun holder en kåbe klar. Samspillet finder sted i den *døde* ting, der binder dem sammen, kåben. Motivet lægger sig i rækken af toilettescener, billeder af kvindefigurer, der vasker sig, er på vej ud af karret, tørrer et ben osv.

³⁴⁸ '... une loupe, des yeux de myope, des procédés physiologiques nouveaux', Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* (Paris: 1867), Chapitre CLI. Se for eksempel Gérard Gengembre; Yvan Leclerc; Florence Naugrette, *Impresionisme et littérature* (Mont-Saint-Aignan, 2012, p. 126-128, og Cabanès; Saidah, 2003, p. 421, Note 3).

På lige fod med den tidligere diskuterede voksfigur er pastellen et eksempel på et værk, der ikke gengiver en handling. Her vises en scene, der bringer figurene videre fra a til b, ubetydelig i en 'narrativ' forstand, da de ikke bærer *selve* handlingen, de *er* handlingen. Det er motiver, hvor figuren er ved at klargøre sig til noget andet, noget, der ligger længere ude i fremtiden, eller som måske er overstået. Tiden i selve billedrummet er sin egen og det 'handlingsforløb' vi tror vi ser på, blot en konstrueret billedflade. Realtid som noget, der kan måles, og situationer som noget, der kan genkendes, er sat ud af spillet til fordel for en kunstnerisk manipulation. Indhold og form er opfundne og af Degas 'skabte', idet de ikke forholder sig til vores virkelighed, men til kunstens.

10.3. Eksempel på motivgenbrug



Fig. 61

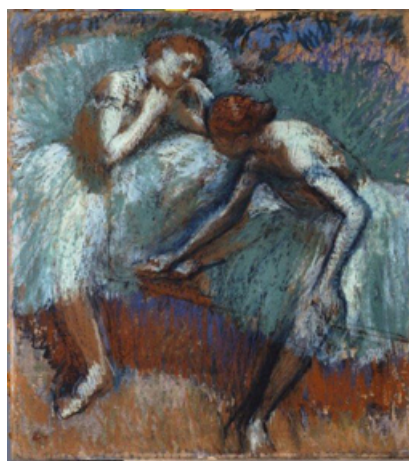


Fig. 62

Degas arbejder med sin teknik og sine motiver på en måde, der ofte lader praksis skinne igennem som en del af et værks udtryk. *To Danserinder* (Fig. 61, Fig. 62) er et godt eksempel på dette, idet samme motiv også findes i orange. De grønne danserinder (Fig. 62) og de orange danserinder (Fig. 61) er baseret på den samme grundtegning. Derfor optager figurene samme position i billedrummet, skørterne, benstilling, håndleddet, der støtter kæben, hånden, der rører anklen. Kroppene er ren 'aftegning', foretaget igennem en teknisk proces, der fjerner enhver relation til et fysisk udgangspunkt. Danserinderne eksisterer i kraft af en kalkering, altså en spejlvendt overførsel af et motiv fra et andet ark, en fremgangsmåde Degas anvender i stort omfang, og som tillader ham at justere det samme motiv igen og igen. Når vi betragter en pastel som to danserinder i grøn, ligger det oprindelige udgangspunkt adskillige 'runder' tilbage. Metoden lader Degas koncentrere sig om værkets dele udover motiv. Han kan eksperimentere over samme mønster med linjer, farve, forhold mellem teksturer og på den måde manipulere værker frem, der ligner hinanden, men alligevel ikke er ens.

I pasteller fra 1880'erne og 1890'erne anvender Degas i sin fremgangsmåde ofte fikseringspræparat imellem de mange lag af pastel indenfor samme komposition. Derfor kan han mestre overflader af forskellig tekstur, og resultatet er radikale udtryk, hvor relationen mellem farve og skraveringer bliver motiv, ikke den sofa, bagdel eller ryg de fjernt tager form som. *To Danserinder* er netop sådan en komposition. Motivet er sammensat af linjer, der fletter sig ud og ind imellem hinanden, men alligevel formår at levere et knivskarpt billede af to figurer med skørt på og med hoveder, ben og arme på plads. Det er muligt at følge linjerne – skørterne består af sammenhængende streger, armene har konturer, osv. Degas skelner ikke, men benytter sig af sit kendte redskab, tegnekunsten, til at radikalisere det visuelle udtryk. Formålet er ikke at gengive to figurer, der hviler sig til dansetræning, men at foretage et teknisk eksperiment, der udvider rammerne for pastelkridt og tegning – og ultimativt for kunsten i bred forstand. Degas' tekniske fleksibilitet bliver her omsat til en komposition af sammensatte elementer. Det eneste vi ser på, er en flade sammensat af tegnede eller skraverede farvelag, hvis fysiske placering på fladen imellem og nogle steder ovenpå hinanden, bliver motivets udsagnskraft.

Kompositionen *To Danserinder* har Degas udvidet fra det oprindelige ark, den er kalkeret over ved at klæbe ekstra papir på i bunden og i siden. Adskillige versioner eksisterer af motivet, for eksempel en version med to danserinder i samme position, dog med udslået hår og udført i skarp orange og blå skraveringer. Desuden kan fremhæves eksemplet, hvor Degas har tilsat endnu en figur i kompositionens yderste højre side (Fig. 63, Fig. 64) Ved en ubunden omgang med både kompositionsstørrelse og motivkomponenter leger Degas med den samme opskrift på forskellige måder. Værkerne opstår undervejs og rettes til efter behov.

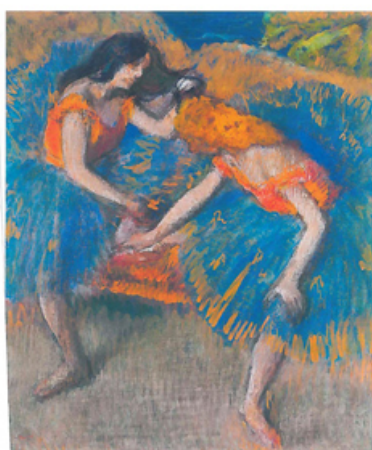


Fig. 63



Fig. 64

Når Degas gentager sig selv og producerer enormt mange værker af de samme motiver på tværs af materialer og henover tid, er det fordi kvantitet skal bringe

ham frem til kvalitet og til en kunst baseret på de essentielle dele, en *destilleret* kunst.³⁴⁹

10.4. Degas' 'landskaber'

En anonym skribent udgiver i 1891 følgende udsagn om Degas' maleri: "Uden tvivl har han fumlet og fumlet, før han opnåede det perfekte billede, men benene i strukturen er ikke afsløret for os, alt vi præsenteres for er det perfekte billede (...) Han har i sandhed udviklet sin helt egen dialekt".³⁵⁰ Et lille udvalg af landskaber, en sjælden motivtype i Degas' produktion, demonstrerer tydeligt, at det er selve opskriften på kunst, der optager Degas, ikke motivets troværdighed.



Fig. 65

Landsbygade, Saint-Valéry-sur-Somme (Fig. 65) er et af i alt 15 olieblade, Degas malede i årene 1896-98. Typisk for denne 'serie' er maleriet af en simpel komposition og kolorit; frontalperspektiv med hvert element på sin plads; brostensgaden, der bredt leder ind i billedrummet og skaber dybde, huslignende former på hver side af den i balance med de høje træer bagerst, der skaber baggrund og rum. Huse, tage, træer, himmel og brostensgade er holdt i nydeligt afstemte lilla-grønne nuancer, lærredets overflade er ujævnt farvelagt, med områder jævnt farvelagt med oliemaling og andre områder hvor det rå, ubehandlede lærred skinner igennem. Maleriets overflade er fyldt med synlige mærker, ikke penselafttryk, men en form for afmærkning af en stump genstand. Det kunne være en finger eller måske en korkprop. Dele af motivet, som trækrønerne og forgrunden, er anderledes raffineret i tekturen, laget af maling er sparsomt, men lagt på med en større flade, måske en klud. Sammenhængen i

³⁴⁹ Degas' ven Ambroise Vollard skriver om dette fænomen og nævner i den anledning *Tre Danserinder*. Vollard, 1914. Reprint Paris: Bernheim-Jeune & Cie, 1918, Planche XXVI.

³⁵⁰ NN, 'Modern Men: Degas', pp. 603-604, reprint in Flint, pp. 276-277. Det er foreslået at afsender kunne være Walter Sickert og også Charles Whibley. Som nævnt, afvises dette af Anna Gruetzner Robins, p. 6

kompositionen opstår i forholdet mellem disse forskellige overfladeteksturer, som for eksempel trætoppene, der rytmisk formgivet af det stumpe runde 'mærke' afsætter en ujævnhed inden overgangen til det mere jævnt malede og lysere himmelområde. Fladerne i husmurene indeholder samme mærke som en radikaliseret penselstrøg – lagt på i konturspor og anvendt som modelleringselement. I sin idiosynkratiske opbygning ekkoer kompositionen både voksfigurer med metalarmaturer, der ikke kan stå uden støtte, og pasteldanserinder fastholdt af skraveringer. Også her arbejder Degas i et krydsfelt mellem linjens og farvens territorium – eller snarere, han arbejder ganske uden om opdelingerne. Konturen opfører sig lineært, men er påført på en måde der visuelt fremstår nærmest så man opfatter den som 'pixeleret', og kommer man ganske tæt på, kan man adskille malingsafsættelse mærke for mærke. Nogle steder i forgrunden og i himlen er lærredet tydeligt og skaber en balance imellem de former og flader, motivet består af – var de alle lige kondenserede og lige 'mærkede', ville den rytmiske fornemmelse forsvinde og maleriets elegante karakter forsvinde i kompakte 'spor'.



Fig. 66

Også den elegante kultegning *Landskab med hegn* (Fig. 66) dokumenterer Degas' ubundne omgang med sit materiale. Tynde fine linjer definerer en silhuet af elementer fra naturen: træer, en eng og et hegn, der skærer sig diagonalt gennem forgrunden; et stykke domesticeret natur gengivet uden den nysgerrighed for naturen, som *plein-air* malerne i Degas' samtid dyrkede. Degas er nysgerrig omkring tilblivelsen af kunsten helt ned i de mindste medier og materialer, i dette tilfælde en kultegning; for at komme hele vejen rundt må han i sit arbejde nødvendigvis også omkring landskabsgenren.

Degas afslører sin proces, han lægger spor ud. Den visuelle oplevelse af hans tegninger i pastel afslører lag af skraveringer ovenpå hinanden, viltre og rytmiske på samme tid er det op til øjet at afkode. Vi følger processen, når landskabet males frem af penselstrøg, markeres af fingeraftryk eller mærker af stofklude, og det bare lærred får lov at stå. Den teksturelle variation indenfor det enkelte værk

lægger op til en motivisk 'relativitet' eller i hvertfald en vis ubundethed overfor ideen om, at motiverne er genskabelse af en erfaret virkelighed.

10.5. 'Imaginære landskaber', pastel over monotypi

Degas producerede i løbet af 1890'erne en række grafiske værker, hvis udtryk lægger til vores forståelse af hvordan hans praksis og den tekniske proces der finder sted i atelieret, er direkte forbundet til værkernes udtryk. Nogle gange så meget, at det visuelt er vanskeligt at vurdere, hvor praksis ender og værket begynder. Vi skal kort se på nogle eksempler på Degas' grafiske produktion, hvor dette forhold synes særligt udtalt.



Fig. 67



Fig. 68

Han udstiller i 1892 på det parisiske gallerie Durand-Ruel en række monotypier ovenpå hvilke han har tegnet med pastel. ”Jeg har hos Durand-Ruel begået en udstilling på seksogtyve imaginære landskaber, som jeg er svært begejstret for”, ytrer Degas, ifølge hans nieces erindringer, i December 1892.³⁵¹

Degas har arbejdet med den grafiske teknisk *monotypi*, men nøjedes ikke med at trykke enkelte blade af hvert motiv. I gruppen af tryk han udstillede under titlen 'imaginære landskaber' eksisterer der flere ark, baseret på det samme motiv som det f.eks. er tilfældet i *Klippekyst* (Fig. 67, Fig. 68). Begge værker er baseret på den samme base skabt i monotypiblæk, i dette tilfælde formet som en slags tange, der strækker sig diagonalt tværs igennem kompositionen. Begge værker med denne titel er bearbejdet med pastel ovenpå monotypibasen. Den første version (det første tryk) er påført mere pastel end det andet, paradoksalt idet farven er langt mindre tydelig i andet tryk end i det første. Degas har bevidst ladet den farvefattige af de to stå rå. Modelleringen af de former af farvet pastelskridt, der opstår på overfladen, står i kontrast til de flade ubearbejdede områder. Skraveringerne er i flere farver og på tværs af hele motivet, og i spillet mellem pastellinjer og skraveringer og den oprindelige monotypibase opstår et visuelt

³⁵¹ 'J'ai fait chez Durand-Ruel une petite exposition de vingt-six paysages imaginaires qui m'a été plutôt favorable...', Degas brev, 4. december, angiveligt 1892. Reprint uddrag in Fevre, 1949, p. 102.

rum, der på skift lader øjet betragte volumen og flade. Kontrasterne er store indenfor små områder, som for eksempel den ubehandlede vandoverflade på højre side i kompositionen. I den ene version ligner dette en vandoverflade og i versionen med pastelskraveringer påført et beplantet marskområde eller lignende.

I 'landskaberne' er det monotypibasen, der er det formelle udgangspunkt for 'bakkedrag', 'vegetation' eller 'vand'. Motivet er blevet til, i takt med den tekniske proces. Hvor meget Degas har valgt at manipulere med materiet, er afgørende for det udtryk værket har. Flyder farven nedad på glaspladen under processen, trykkes den sådan, og her ligger så et bakkedrag. Er farven kontrolleret på midten af pladen i en plamage, der flyder, så ligger 'sanddynen' her. Er tangen perfekt placeret, så den strækker sig ud mod os, ud af billedrummet og væk fra bakkerne i baggrunden, så der skabes en elegant dybde i billedrummet, så er det sådan, elementerne fastholdes og forstærkes af den efterfølgende pastelskravering.

Netop forholdet mellem den todimensionelle flade og de tredimensionelle former er interessant. Degas udvælger dele og bearbejder dem med pastel, den samme 'halvø' optræder flere gange, den samme 'bakke' findes som 'mark' og opstår atter som 'mark' med farvede pletter. Monotypierne af disse 'imaginære landskaber' er, på lige fod med kalkerede danserinder i pastel, der spejlvendes, eller voksfigurer der holdes (oppe) af støttearmaturer, opfundne eller 'skabte' kompositioner, der til enhver tid kan skilles ad og sammensættes på nye måder. Tid, bevægelse, er også her afløst af interaktionen af tekniske elementer; linjerne gjort i pastel, den grafiske monotypibase underneden der nogle steder skinner igennem lagene af pastel og indgår som en del af udtrykket og nogle steder slet ikke er synlig. Papirets flade der, som et resultat af denne ujævne pålægning af pastelskrift på arket, nogle steder er udtalt og andre steder næsten har karakter af tredimensionalitet, fordi pastellen ligger tykt i flere lag. De ting, der i et givent kunstværk lader os opdage og genkende et 'narrativt forløb', er overdyndet af andre betydningslag, linjens betydning, farvens, forholdet mellem teksturer på en overflade.

Om forholdet mellem kunst og natur i skabelsen af et landskab erklærer Degas: 'Jeg kan klare mig ganske fint uden overhovedet at forlade mit hjem. Med en skål suppe og tre gamle pensler kan man lave det fineste landskab, nogensinde malet!'.³⁵² Monotypiens base består af blæk der under den tekniske proces kan 'flyde' flere steder hen eller sagt med andre ord, det kan være svært at kontrollere den tekniske proces, når man arbejder i monotypi. Måske har Degas udnyttet denne formalistiske relativitet i sine 'imaginære landskaber'. Den 'abstrakte' monotypibase bliver et udgangspunkt at arbejde videre udfra, allerede formgivet af blækket selv, som Degas kan skravere ovenpå og i den del af processen styrer sit motiv i retning af noget mere 'figurativt' – eller vælge, som det er tilfældet i

³⁵² Vollard, 1927, p. 56.

nogle af værkerne, at lade monotypibasen fremstå uden overtegninger i pastelkridt. I Degas' arbejde eksisterer eksempler på monotypier, hvis udtryk i endnu højere grad end de omtalte 'imaginære landskaber' synes at gå i et med den tekniske proces de er et resultat af. Eksempler på sådanne værker er monotypierne *Kvinde, der læser* (Fig. 69a, Fig. 69b) og *Søvnen* (Fig. 70a, Fig. 70b, Fig. 70c).



Fig. 69a



Fig. 69b



Fig. 70a



Fig. 70b



Fig. 70c

Kompositionen bliver til med en enkelte bevægelse, når Degas trækker arket igennem en presse og det i blæk forberedte motiv lader sig overføre på papiret. Motivet eksisterer kun som helhed, fordi enkeltdelene i den tekniske proces eksisterer på lige fod. Degas komponerer *hele* kompositioner, ikke blot enkeltfigurer – ikke 'møbler og damer' – men kompositioner hvis udtryk også er formet af selve den handling og den tekniske proces de er skabt igennem.

I sin beskrivelse af Degas' monotypier, formulerer en skribent sig om Degas' teknisk; 'uendeligt rige nuancer gennem en brug af toner og tekniske midler. Ensemble af pastel, vandfarve, gouache eller olie og nogle gange skravering, nogle gange klæde, nogle gange pensel, nogle gange glasering, nogle gange af en fingerspids, eller nogle gange af jeg ved ikke hvad. Minutiøst strækker værket sig

fra hjørne til hjørne for at blive til et vidunderligt resultat som er helhedsvirkningen af disse små værker'.³⁵³ Degas arbejder i sine monotypier med et værkudtryk, der lader den tekniske proces skinne igennem, så meget, at motiv og teknik synes at forenes i samme visuelle udtryk.

³⁵³ *'Le don si précieux qu'a M. Degas de composer les lignes et les couleurs. De nuancer à l'infini la richesse des tons s'est servi de tous les moyens. Cette ensemble du pastel, de l'aquarelle, de la gouache ou de l'huile et, tantôt de hachures, tantôt des frottis, tantôt de la brosse, tantôt du lavis, tantôt des coups de pinceau, tantôt je ne sais quoi. Minutieusement le travail semble s'être étendu coin à coin pour arriver au merveilleux résultat qui est l'ensemble de chacun des petites tableaux'*, Roger Marx Candide, 'De M. Degas', *Le Voltaire*, 19. november 1892, pp. 1-2., reprint in Wilhelm, p. 34.

Opsamling og perspektivering: sammenhæng mellem praksis og værk i Degas' atelier

Der er en klar sammenhæng mellem Degas' praksis og Degas' værker. Karrieren igennem fastholder Degas en relation til tegnekunsten, både teknisk og som kunstnerisk tilhørsforhold igennem en række forbilleder blandt andre kunstnere. I Degas' arbejde med voks er det muligt at spore en række konkrete eksempler på, hvordan praksis og værk er tæt forbundet – noget vi også kan spore i en række andre teknikker som pasteltegninger, oliemaleri, grafiske produktioner og så videre. Degas' praksis er til stede i det endelige resultat, værket, på en række måder. I nogle tilfælde kommer det til udtryk som en handling, hvis praktiske format sætter rammerne for et værks mulige udfoldelse, som f.eks. voksfigurerne af arabesker. I andre værker er praksis tilstede som en handling, der eksisterer som en del af det visuelle udtryk i en komposition, når motiviske elementer opstår netop som et resultat af, hvordan Degas har ført penslen, trukket blækket over papiret, eller måske gnedet i pastelkridt med en stump genstand eller med fingerspidserne. Degas' praksis og Degas' værk er tæt forbundne, men også på måder der rækker udover formen alene.

Degas formår gennem sin praksis at oparbejde et 'katalog' af forskellige motivtyper, der på hver deres måde eksisterer som omformulerede regler for bevægelse og dynamik i billedrummet. Ved at arbejde med udgangspunkt i figurer og gentagelser af disse, som er løsrevet fra en erfaret virkelighed, kan Degas netop arbejde videre med sine motiver i takt med, at hans tekniske eksperimenter udvikles. For at samle op skal vi nu kort omkring en række eksempler fra Degas' praksis, der på tværs af motiviske, tekniske og kronologiske forhold demonstrerer en sammenhæng ikke blot mellem de individuelle værker, der her fremdrages, men også hvorledes vi kan spore en sammenhæng i de 'større linjer' i Degas' arbejde gennem analyser, der rummer elementer af både praksis og værk.

Pastellen *Tre Danserinder* (se fig. 64) lader forholdet mellem praksis og værk træde tydeligt frem. Den faciliterer en kunstform, hvor formel synergi ikke er reduceret til værket alene, men aktivt inkluderer praksis. *Tre Danserinder*³⁵⁴ består af i alt fire stykker papir, det oprindelige ark og tre strimler limet på dette i siden og bunden. Adskillige andre værker relaterer sig direkte til dette gennem motivet alene.³⁵⁵ Pastellen her er ikke en pastel, hvor farven er lagt på i tør tilstand. I områder af den, som for eksempel baggrunden, er pastelkridtet blevet blandet med vand, inden det er påført med pensel. Hele kompositionen består af

³⁵⁴ Degas' ven Ambroise Vollard skriver om dette fænomen og nævner i den anledning *Tre Danserinder*, Se Vollard, 1924, p. 79.

³⁵⁵ Se gengivelserne in Jeune; Durand-Ruel; Vollard, 1918-1919, vols 4, I, pp. 228, 331, 216, 254, 302, 149, 301, 230; II, p. 250; III, pp. 272, 189, 234.

en blanding af våde og tørre områder ovenpå hinanden og nogle af de mellemliggende lag, derpå fikseret med fikserpræparat. Arbejdsprocessen er tydelig: der er rettelser i overfladen, og nederst er en tidligere signatur tegnet over. Tætheden af pastellag varierer, og papiret er tydeligt flere steder, som for eksempel i himlen, hvorimod forgrunden og skørtet på den midterste danserinde er tykkere og ugenomsigtigt. Farverne står skarpe, nogle steder mast på plads direkte af en hård genstand, måske af en pensel med indtørret maling på eller af Degas' fingerspids. Overfladen fremstår næsten skinnende, måske fordi han nogle steder har pudset pastellen op med et stykke stof for at frembringe denne effekt.³⁵⁶ Linjerne, der skaber formerne i kompositionen – kroppene, lemmerne, hoveder og skuldre og de viltre skørter – er tydelige selv gennem alle disse lag og smurte farver mellem hinanden. Degas har ladet dem stå, så de visuelt optager en prominent plads.

Pastellen har Degas arbejdet med i flere omgange, og oprindeligt er den skabt på baggrund af en kalkering gjort med trækul på papir. Den maleriske kvalitet, kompositionen har, selvom den også er en tydelig tegning, er skabt af de mange lag pastel. Pastellen illustrerer, hvordan Degas udvider en simpel tegning til en fuld komposition, og motivet følger uden videre med.

Maleriet *Fire Danserinder* (Fig. 72) er bygget op på samme måde. Degas har påført oliemalingen med en manér, der minder om pastelarbejdet som netop beskrevet. Også i oliemediet lader han nogle områder stå mere bare end andre. Dateret til omkring 1899 er maleriet formentlig en af Degas' sidste.



Fig. 72

Omkring figurernes arme, overkroppe, hoveder og nederste del af skørterne er et omrids af mørke malede linjer. Skørterne derimod smelter visuelt sammen med baggrunden i den vegetationslignende blanding af gul, grøn og en smule blå, og er påført med en rytmik, der efterligner arbejdet i pastel. I maleriets forgrund

³⁵⁶ *Journal ADR/ain ref. kat. No. 37* (Upubliceret konservatorrapport, Ordrupgaard, 1986)

udgør danserindens skørt en voluminøs form sat af en struktur af skraveringer, som ville Degas tegne med penslen. Bygget op af sammenhængende penselstrøg, der udgår fra danserindens talje og fortsætter nedefter, leger Degas med skraveringens potentiale som både omrids og volumen på fladen. Danserindernes ansigter, arme og overkroppe er udført mindre virtuost, og står i kontrast til de vidtgående farvede teksturer i skørter og baggrund. Øverst i kompositionen har Degas anvendt en mørk konturlinje omkring figurernes arme og overkrop, og nogle steder ladet den fortsætte ned i skørterne. Silhuetten holder motivet fast, som en indramning af individuelle figurelementer, men Degas anvender silhuetten uforudsigeligt og lader den flyde fra én del af kompositionen til en anden, uden teknisk besvær eller hensyn til indhold. De mørke linjer i overfladen på én gang fastholder og frigør motivet i en oprindelig komposition, der ikke begrænser sig til forgrund eller baggrund, figur eller semiabstraktion, flade eller volumen, men som beror på en række visuelle virkemidler, der synes at opløse netop sådanne formelle modsætningsforhold.

I sin manipulation af indhold gennem komplekse og tidskrævende tekniske eksperimenter ender Degas med billeduniverser, der ikke forholder sig til den erfarede virkelighed og dermed heller ikke til fysiske love og tid. I den optik kan maleriet af fire danserinder eller pastellen af tre danserinder perspektiveres til Degas' arbejde med arabesken i voks. Figuren eksisterer som voksmodel i hans atelier, men rejsen derhen var (som vi så) lang og sammensat. Et ornament, en linje, en scenografi ender i hænderne på Degas som en tredimensionel figur blot for atter at blive manipuleret tilbage i sin todimensionelle form på væggen som silhuetten af en skygge. Degas' kunstneriske elasticitet viser sig her fra sin mest opfindsomme side. Materialet er fysisk og transcenderende på én gang, praksis og det enkelte værk ligeledes forbundet og adskilte på én gang. Fysik og tid er relative størrelser, der kan manipuleres med, de erstattes af sammensatte sekvenser. Det todimensionelle i hans praksis trækkes ind i det tredimensionelle og vice versa. Degas drager nytte af erfaringer, han har gjort sig undervejs i sit arbejde med forskellige teknikker, og genanvender og genbruger elementer her og der, fra voks til pastel, fra pastel til oliemaleri, fra oliemaleriet tilbage til voksen.

Kritikeren Felix Fénéon beskriver i forbindelse med den sidste af de otte impressionistudstillinger i 1886 Degas' procedure således: "En kunst af realisme, som ikke gengiver nogen direkte vision [...] Aldrig har malerier været fjernere fra 'modellen', som 'poserer'."³⁵⁷ Pastellen og maleriet gennemgået her ovenfor bliver netop eksempler på dette forhold: Degas' arbejde som noget, der ikke bestræber sig på en rolle som dokumentation eller gengivelse af en erfaret virkelighed. Degas' praksis demonstrerer tydeligt, at han arbejder frem mod både teknik og udtryk på en måde, hvor disse nærmest 'flekser' ud og ind imellem hinanden. Han arbejder ubundet med de formelle elementer, der udgør en

³⁵⁷ Fénéon, 1886, p. 441.

komposition, og det i en sådan grad, at vi ikke kan antage, at hans tekniske frembringelsesproces er ligefrem og derfor transparent.

Degas efterlader 'spor': hans penselføring, hans fingerspidser, hans aftryk i overfladen fra klude eller korkpropper. Vi kan forfølge disse spor og blive klogere på, hvordan værkerne er skabt, hvad de består af og ikke mindst lære mere om, hvorledes de er forbundne på tværs af de etablerede kategorier, vi ofte har set hans arbejde inddelt i. Men i det øjeblik vi får åbnet øjnene for det tekniske 'spill-over' (i mangel af et bedre ord), der så tydeligt er på færde overalt i hans produktion, så får vi ganske enkelt svært ved at betragte værkerne alene gennem optikken af kun en enkelt af disse gængse kategorier.

Degas' praksis og værk er resultater af en række idiosynkratiske fremgangsmåder, som han synes at fastholde karrieren igennem – i hvertfald hvis man kan fastholde at være 'ubundet' eller åben for nye arbejdsmetoder og resultater. Degas' 'intensitet' og alvor omkring sin praksis erindres af Paul Valéry således: "Kunstneren nærmer sig, trækker sig tilbage, læner sig ind over, kniber øjnene sammen, hele hans krop opfører sig som et instrument for øjet, der udelukkende er et middel for målet, at pege, kontrollere, reducere til fokus."³⁵⁸

Tegnekunsten er en af de kunstneriske ressourcer, Degas vedbliver at trække på karrieren igennem. Med udgangspunkt i en række mestres eksempler fastholder Degas sit blik på tegnekunsten som et parameter og noget, han anvender som kunstnerisk 'kvalitetssikring' – og hans eksempler hentes både i samtiden og fortiden: Degas vælger selv sit kunstneriske ophav, ganske ubundet af tid og sted, når han omgiver sig med generationerne før ham i sit atelier og sin private samling, ligesom han livet igennem opsøger de ældre mestres arbejde på Louvre for at kopiere dem i sin notesbog. Opfindelser fra hans egen samtid som fotografien, grafiske trykkemåder, de præfabrikerede metalarmaturer (og materialerne til at lave dem selv), pigmenter, voksmasse, og oliemaling på tube med mere, anvender og udnytter Degas som lag, der kan vikles ind i eller udenpå det fundament, hans tegning og hans kunstneriske forbilleder har givet ham. Når værkerne visuelt ikke længere efterligner fortidens kunst, efterligner Degas den på andre måder; gennem sin atelierpraksis, gennem citater og som nævnt, ved at blive ved med at kopiere værker i Louvres sale.

Degas, kan man argumentere, udvikler sin kunst i takt med, at han udvikler sin praksis. Inspireret af andres eksempler og stædigt vedblivende at udforske og udvide sit eget tekniske råderum, opnår Degas et kunstnerisk udgangspunkt, der er ekstremt sammensat, men som samtidig gør ham i stand til at arbejde ubundet. Måske kan denne ubundethed bedst beskrives som den synergi, vi mangler ord for, når vi forsøger at beskrive, hvor eller hvordan Degas' praksis og værk mødes eller måske ligefrem 'lapper over'. Praksis og værk flyder sammen så meget i

³⁵⁸ Valéry, 1958-75, p. 38.

Degas' tilfælde, at vi næsten ikke kan skelne de to størrelser fra hinanden. Men det er ikke en lineær fortælling: udviklingen krydser ofte sit eget spor, og pilene peger både fremad og bagud på én gang. Ubundet, i både praksis og i teori. I sine kunstværker udvikler han nye tekniske og motiviske standarder, når han tegner, maler og modellerer på måder, der ikke efterligner nogen anden stil eller begrænser sig til noget sagsforhold. Udtrykket bliver en kombination af praksis og værk, idet vi visuelt (i mange tilfælde som vi har set) ikke kan se, hvornår den tekniske proces ophører, og motivet (den genkendelige rest af erfaret virkelighed) påbegyndes.

Degas' værker er ofte fanget i kunsthistoriske receptioner, der fokuserer på enkelte aspekter ved dem, og netop derigennem mister blikket for den helhed de engang indgik i, eller kan tilbageføres til. Som en krop af værker eksisterer der knap 3500 værker fra Degas' hånd, og som min optælling af dem viser, er der en række parallelle, men også overlappende områder. Degas arbejder synkront med en række teknikker på én gang – og stort set hele karrieren igennem kredser han om de samme motivtyper. I Degas' atelier må der have været både teknisk og motivisk synergi på færde: et rum, hvor flere værker, færdige og ufærdige, må have eksisteret side om side, er blevet bearbejdet side om side, været på stand-by, blevet taget frem igen, og så videre. En række ark har ligget fremme med kalkeringer af danserinder, parate til at blive farvelagte. Adskillige hele og halve voksfigurer har været undervejs, med metalarmaturer stikkende ud af lemmerne. Degas har sat værker op mod hinanden, overfor hinanden, ovenpå hinanden, og produceret på tværs af en række erfaringer hentet i forskellige sammenhænge. Ser man på optællingerne, er det ikke svært at forestille sig, hvordan praksis og værk har fulgtes tæt ad, og derfor til en vis grad kan tænkes som én og samme bevægelse. Et blik for formel synergi er afgørende for vores forståelse af Degas' praksis og værk, og af den sammenhæng i hvilken de giver hinanden eksistens.³⁵⁹

Degas skaber kunst uden at skele til tekniske forhold eller tekniske begrænsninger. Forholdene linje-farve, volumen-flade, bevægelse-stilstand, skitse-færdigt værk, todimensionel-tredimensionel, maleri-realitet 'ophæves', når teknikker ikke anvendes på nogen ortodoks eller ligefrem måde, men i stedet låner formel udsagnskraft til hinanden. Degas konstruerer visuelle universer uden faste referencepunkter. Den franske litterat Clément Rosset (1934–) diskuterer kunsten som noget opfundet eller noget skabt, som et forhold der i hans analyser bevæger sig indenfor både en kunstners praksis, og som også indgår i udtrykket af det (afsendte) kunstværk. I sin *L'anti nature* beskriver han kunstens evne til at tage afsæt i verden som natur (*le monde comme nature*) eller verden som noget kunstigt (*le monde comme artifice*).³⁶⁰ Rosset gradbøjer kunstens udtryk ud fra hvilken plads, omverdenen optager i den kunstneriske proces, der ligger til grund

³⁵⁹ Se Fig. 48 og Fig. 49

³⁶⁰ Rosset, 1973, pp. 47-123.

for det – det vil sige, hvor synlig den (omverdenen) er i det endelige produkt. Således kan omverdenen genfindes i kunsten i forskellige grader, eller sagt omvendt, kan kunsten 'overtage' eller gengive dele af den engang erfarede virkelighed. Rosset analyserer forskellige versioner over dette forhold; der er versionen, hvor omverdenen indtager en form i kunsten, hvor den 'efterlignes'. Så er der versionen, hvor den kan 'omformuleres delvist' i kunsten, men på en måde, hvor den endnu er genkendelig og derfor kan spores tilbage til sig selv. Og endelig en version, hvor omverdenen kan 'manipuleres' så voldsomt i kunsten, at den ikke længere eksisterer som en del af det færdige resultat, hverken visuelt og indholdsmæssigt. Ser vi på Degas' praksis og værk i Rossets optik, giver han mindelser om kategorien af kunstnere om hvilke Rosset anvender betegnelsen *practique artificialiste*. Betegnelsen dækker i hans formulering over kunstnere, der manipulerer med *både* form og praksis, og i hvis værker naturen (i dette tilfælde som den erfarede omverden) knapt er til stede på nogen visuel eller indholdsmæssig genkendelig måde.

Degas' udgangspunkt er, at kunsten skabes i atelieret. Her kan den sammensættes uden hensyn til den erfarede verden, den er hentet i, så råmaterialet distanceres fra dets oprindelige kilde, fra det oprindelige fysiske udgangspunkt. Degas' motiver er, som beskrevet, ikke motiver, der relaterer sig til det, de engang var, de er underlagt andre regler, nemlig det materiale, de er gengivet i. Kød og blod, tyngde og balance er ikke fysiske forhold, men forhold, der forholder sig til rød mod blå, plamage mod fastholdt omrids, til volumen gjort på en flade, osv. En rygvendt kvinde er ikke længere en rygvendt kvinde, men teksturer på en overflade, dynamiske linjer, og arme og ben er gjort ude af stand til at holde balancen udenfor arket eller lærredet. Fordi Degas' 'gengivelser' er uden relation til det, de engang var, kan vi sige, der foregår et fravalg af natur og en tilnærmelse til det opfundne eller noget skabt. Degas' atelier kan sammenlignes med et laboratorium. Han arbejdede iført en hvid kittel, og han refererede til sine værker som 'articles', tekniske genstande. Degas synes at efterligne en videnskabsmand eller måske en opfinder, når han arbejder på måder, hvor eksperimentet i sig selv bliver et mål, hvor undersøgelser og processer i lige så høj grad som et eventuelt færdigt resultat er i fokus.

Det er vanskeligt at adskille praksis fra værk i Degas' tilfælde. Det afspejler ikke blot titlerne og indholdet af de enkelte kapitler her ovenfor men også det forhold, at afhandlingen kunne være struktureret anderledes – flere afsnit fra *Del 1 Praksis* kunne formentlig have været en del af diskussionerne i *Del 2 Værk*, og vice versa. Jeg er opmærksom på, at grænserne er flydende og i takt med, at materialet synes at strække sig i en række forskellige retninger, efterhånden som vi skiller det ad, ser på det, sætter det sammen igen viser der sig flere perspektiver, som det også ville være interessant at belyse. Idet afhandlingen har en fysisk begrænsning, skal de eksempler fra Degas' arbejde, der her er anvendt og fremhævet, betragtes som

netop eksempler. Analysen kunne udvides til at inkludere flere værker, for de fremhævede tværgående træk bliver synlige hver gang, man ser grundigt efter på et nyt værk.

Degas lever og arbejder fra 1834 til 1917. Hans kunstneriske fremgangsmåde er et rigt område at studere med henblik på en øget forståelse af en periode i kunstens historie, der er præget af en række tekniske, erkendelsesmæssige, og politiske forhold under voldsom af- og udvikling. Afhandlingen beskæftiger sig med et meget lille hjørne af et stort sammensat felt, men ikke desto mindre et hjørne, gennem hvilket vi kan opnå indsigt og perspektiver i en række af de forhold, der har haft stor betydning for udviklingen af kunsten i det 19. århundrede og fremefter.

At skrive om kunst ud fra teknisk materiale er en fremgangsmåde, der grænser op til adskillige områder og discipliner – et sted imellem kunstteori og kunstpraksis, indsamling af 'opskrifter' og litterær produktion, og mellem kunsthistorie og konserveringsvidenskab. Opdelingen af viden i forskellige områder som et resultat af høj specialisering har gjort det vanskeligt at facilitere en tilgang, som inkluderer eller tager hensyn til forskellige involverede komponenter, og som metodisk integrerer teknisk-videnskabelige resultater med historisk viden. Det er muligvis af denne årsag, at studierne af kunstens teknik ofte har fundet sted i separate rum, som kan risikere at blive til en gold liste over materialer og teknisk-videnskabelige undersøgelser, snarere end et levende studieområde som kan og bør være en ressource, der tilbyder viden og nye indsigter til kunsthistorien. Men en dialog mellem discipliner kan være frugtbar. I forsøget på at forstå den fysiske komposition af et værk, at se på og forstå dets mangelagede struktur, at tilbagespore de processer, som ledte til det færdige resultat, er som at lære et nyt sprog. Det er givet vigtigt, at kunsthistorie tager tekniske studier om bord på en måde, der lader dem integrere som et redskab til at studere værkerne frem for som et mål i sig selv. I sidste ende er det at erkende og forstå de tekniske valg, der er gjort af kunstneren, et kraftfuldt redskab til at betragte kunstværker med – og det er derfor i princippet en væsentlig brik for både historie og teori om kunst.

Konklusion

Der kan spores en klar sammenhæng mellem Degas' praksis og værk. Belyst gennem en række eksempler på forskellige værker og på tværs af motiviske, tekniske og kronologiske forhold viser der sig et omrids af en kunstnerisk ambition, der ikke arbejder med statiske eller foruddefinerede rammer for, hvordan kunsten skal produceres, eller hvordan den i sit udtryk skal se ud. I stedet er det, som om værket dikterer sin egen retning i takt med, at det skabes, udvikles, ændres og ikke mindst i takt med, at det kombineres 'med sig selv' på en række måder i hænderne på Degas.

I den optik bliver det relevant at betragte Degas som en kunstner, for hvem den tekniske proces er lige så vigtig og i nogle tilfælde måske vigtigere end selve det kunstværk, den skal munde ud i. Degas lader ofte den tekniske proces indgå som en del af et kunstværks visuelle udtryk, i nogle tilfælde meget markant. Visuelt er det vanskeligt at holde de to ting adskilt i Degas' arbejde – jo mere teknikken låner udsagnskraft til motivet og vice versa, jo mere synes de to aspekter af hans kunst at være én og samme ting.

I Degas' kunst eksisterer en særlig form for teknisk-formel synergi. Den forbinder praksis og værk i en sådan grad, at vi ender med at få svært ved at skille de to ellers uafhængige størrelser ad. Den teknisk-formelle synergi er noget vi kan opdage på flere niveauer. Den væsentligste form for synergi er den, der finder sted i atelieret, hvor Degas' kunstneriske praksis føder direkte ind i værkernes færdige udtryk og vice versa. Men synergien er ikke kun et formelt anliggende – det vil sige noget, der opstår på tværs af teknikker (pastel, olie, grafik, tegning, voks). Den kan også anvendes som metafor for Degas' kunst på en måde, der inkluderer hans praksis i endnu højere grad. Analysens hovedformål er at belyse en mulig sammenhæng mellem praksis og værk, som på den ene side udvirker en væsentlig kvalitet ved Degas' kunst, men som på den anden side er svær at sætte fingeren på eller definere klart. Clement Greenberg ser et værks tekniske ophav som et sted, hvorfra 'et værks indhold' kan genereres. Han insisterer på, at det, der bevæger os ved kunsten, ikke afhænger af et givent indhold, men formidles til os via et kunstværks form.³⁶¹

(...) "form" not only opens the way to inspiration; it can also act as means to it; and technical preoccupations, when searching enough and compelled enough, can generate or discover "content". When a work of art or literature succeeds, when it moves us enough, it does not so *ipso facto* by the "content" which it conveys; yet that "content" cannot be separated from its "form" – no more than Dante's from Mallarmé's case, no more in Goya's than in Mondrian's, no more in Verdi's than in Schoenberg's.

Er det muligt at foreslå en formalisme, der ikke blot omhandler et kunstværks udtryk, men også anser dette udtryk som et resultat af en bevidst praksis? Og i så fald, kan et kunstværks indhold komme til udtryk på andre måder, som noget 'andet' – kan indhold også være form? Degas' eksempel gør sådanne spørgsmål påtrængende.

Teknisk-videnskabeligt materiale giver os mulighed for at få indblik i kunstens tekniske sammensætning. Ned i mindste detalje kan vi nu få at vide, hvordan den er fysisk eller kemisk sammensat: vi kan aflure kunstnerens tekniske hemmeligheder. I kombination med det vi kan se og herigennem analysere

³⁶¹ 'Necessity of 'Formalism', Clement Greenberg, *New Literary History*, vol. 3, No. 1., *Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations* (Autumn, 1971), published by: The John Hopkins University Press, p. 175.

kunstværkets udtryk, kan vi udvikle en disciplinær redskabsskabe, der vil gøre os i stand til at bygge videre, hvor formalismen som vi kender den i dag, hører op. Greenbergs vision kan måske omsættes på en ny facon, og det åbner op for en mulighed for at skrive kunsthistorie på en måde, der inkluderer den kunstneriske praksis på lige fod med andre aspekter af kunsten, som vi i dag betragter som en del af den disciplinære redskabsskabe.

Degas' eksempel er langt fra enestående i den forstand, at praksis og værk sandsynligvis må have en eller anden form for sammenhæng hos enhver udøvende kunstner. I hvilken grad denne sammenhæng er bestemmende for kunstværkets udtryk vil givetvis variere med individer og med perioden. Men uagtet hvilken periode i kunstens historie vi ser på, vil en teknisk understøttet belysning af relationen mellem praksis og værk potentielt være et nyttigt redskab. Det at fokusere på sammenhængen mellem praksis og værk rummer derfor analytisk potentiale udover tilfældet Degas. Den formelle synergi, vi kan se udfoldet i Degas' tilfælde, kalder på den måde på et supplerende kunsthistorisk 'sprog' til at adressere sådanne sammenhænge i en forståelsesramme, der tager højde for de praktiske (både materielle og tekniske) valg, kunstneren har truffet. Fordi kunstneren har truffet disse (praktiske) valg og igennem dem påvirket sit værks udtryk direkte, bliver de væsentlige aspekter af den analyse eller kontekst vi som kunsthistorikere søger at placere værket indenfor.

Referat

En undersøgelse af sammenhængen mellem praksis og værk hos Edgar Degas (1834-1917) Kunsthistorisk analyse og teknisk-videnskabelige studier anvendt på en række eksempler

Afhandlingen er struktureret med en indledning som redegør for den anvendte metode og litteraturen om Degas. Herefter følger to analytiske hoveddele med overskrifterne *Praksis* og *Værk*.

Afhandlingen sætter Degas' arbejde med det fysiske kunstværk i centrum, og undersøger og afdækker sammenhænge i Degas' produktion, praksis og værk på tværs af motiver, materialer og tid. Med udgangspunkt i en række værker anvender afhandlingen teknisk-videnskabeligt analyser, som gør det muligt at integrere konkret viden om de fysiske genstande i den kunsthistorie, de indgår i – på en måde så de teknisk analyse og formanalyse giver hinanden mere udsagnskraft, og tilsammen skaber en konkret forankret forståelse af det kunstværk, der studeres.

Gennem analyserne af Degas' praksis og værk opnår vi indsigt i forhold, som gør det muligt at supplere ellers vante kunsthistoriske tilgange med en dybere forståelse af de elementer, der går på tværs af motiver, teknikker og kronologier. Med udgangspunkt i en kombination af teknisk radikalitet og insisteren på den tillærte tradition formår Degas at skabe sig en praksis og et kunstnerisk udtryk, der er uforudsigeligt og idiosynkratisk. Gennem konkrete eksempler analyseres den synergi, der eksisterer imellem Degas' praksis og hans værker. Analysen redegør for udviklingen af hans kunstneriske vision ved at placere Degas' praksis i en bredere kontekst i form af hans brug af traditionen, inklusive de formative år og det livslange forhold til tegnekunsten og de gamle mestre. Degas' kunstneriske praksis undersøges også igennem arbejdet med voks. De mange efterladte voksfigurer viser tydeligt, hvordan Degas eksperimenterer gennem arbejdet med dem: de er hver især distinkte med individuelt forarbejdede overflader og indre metalarmaturer, og de indgår som centralt virkemiddel i Degas' praksis, eksempelvis med arabesken, der i hans måde at arbejde på både er en voksfigur, et todimensionelt skyggespil på væggen, og et udgangspunkt for studie af silhuetter.

Til sammen viser analyserne, at der i Degas' kunst eksisterer en særlig form for teknisk-formel synergi. Den væsentligste form for synergi er den, der finder sted i atelieret, hvor Degas' kunstneriske praksis føder direkte ind i værkernes færdige udtryk på tværs af teknikker som pastel, olie, grafik, tegning, og voks.

Abstract

Examination of the practice and work of Edgar Degas (1834-1917)

Art historical analysis and technical-scientific studies used on selected examples

The dissertation is structured with an introduction explaining the method used and the literature on Degas. After that, the two analytical parts follow with the headings *Practice* and *Works*.

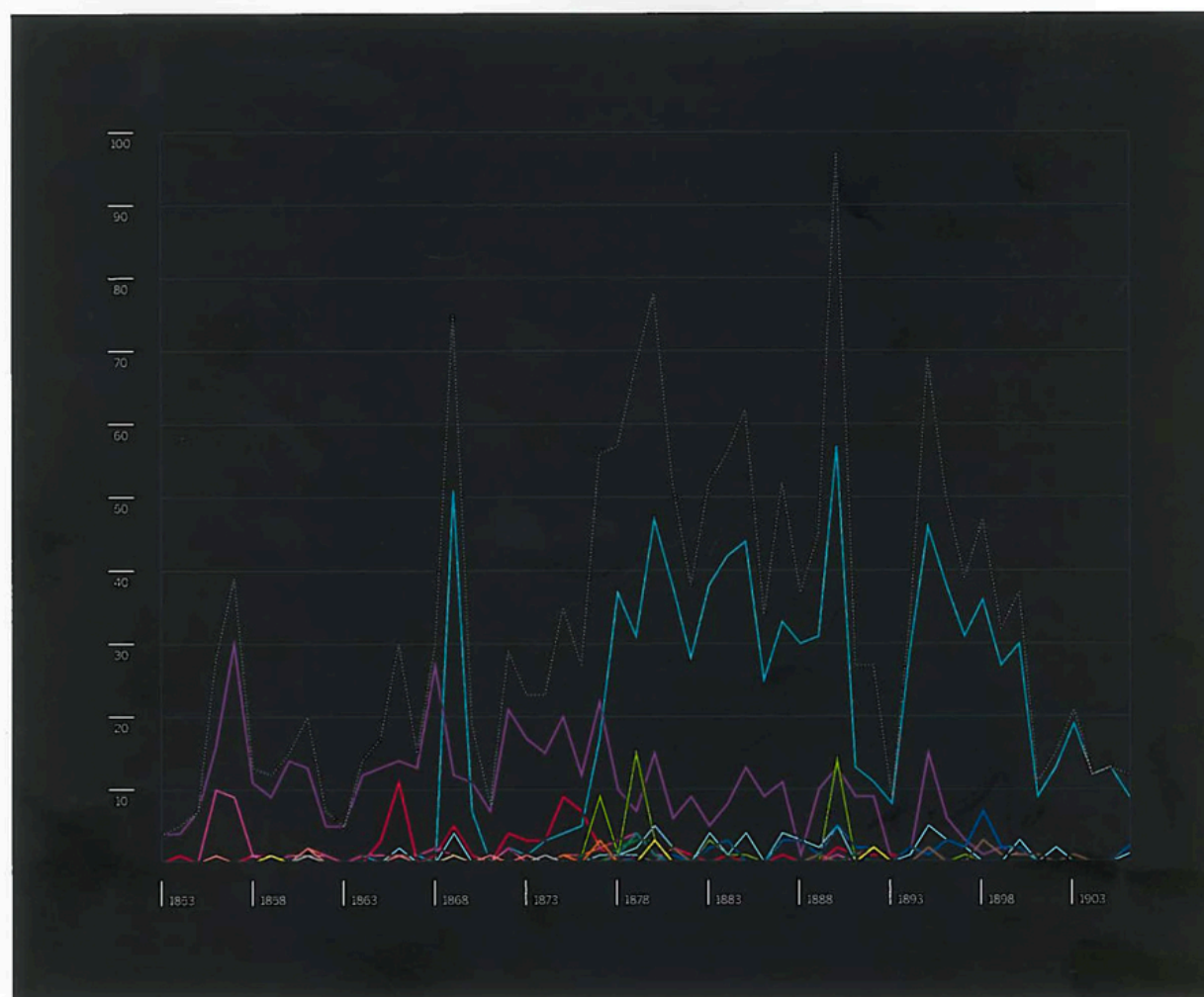
The dissertation focuses on Degas' work with the physical work of art and investigates and uncovers the context of Degas' production, practice and work across motifs, techniques and chronology. On the basis of a number of works, the dissertation uses technical-scientific analyses that provide concrete knowledge about the physical objects. The technical analyses and more traditional stylistic analyses are then combined to create a grounded empirical understanding of the work of art being studied.

Through the analyses of Degas' practice and work we gain insight into aspects that make it possible to supplement otherwise well-established art historical approaches with a deeper understanding of the specific elements that cut across motifs, techniques and chronologies. Based on a combination of technical radicalism and insistence on tradition, Degas is committed to create a practice and an artistic expression that is unpredictable and idiosyncratic. Concrete examples demonstrate how a synergy exists between Degas' practice and his works. The analysis explains the development of his artistic vision by placing his practice in a broader context in terms of his use of tradition, including his formative years and lifelong relationship with draughtsmanship and the art of old masters. Degas' artistic practice is also investigated through his work with wax. The many surviving wax figures from his atelier clearly show how Degas experiments through wax: each of them are distinct with individually processed surfaces and internal metal armatures, and they form part of Degas' practice, for example with the arabesque, which in his work appears as both a wax figure, a two-dimensional shadow cast on the wall, and as basis for the study of silhouettes.

In sum, the analyses show that Degas' art is characterized by a special technical-formal synergy. The most important form of synergy is the one that takes place in the artist's studio where Degas' practice feeds directly into the finished expression of works across techniques such as pastel, oil, graphics, drawing, and wax.

Fig. 43.

Graf over Degas' materialer

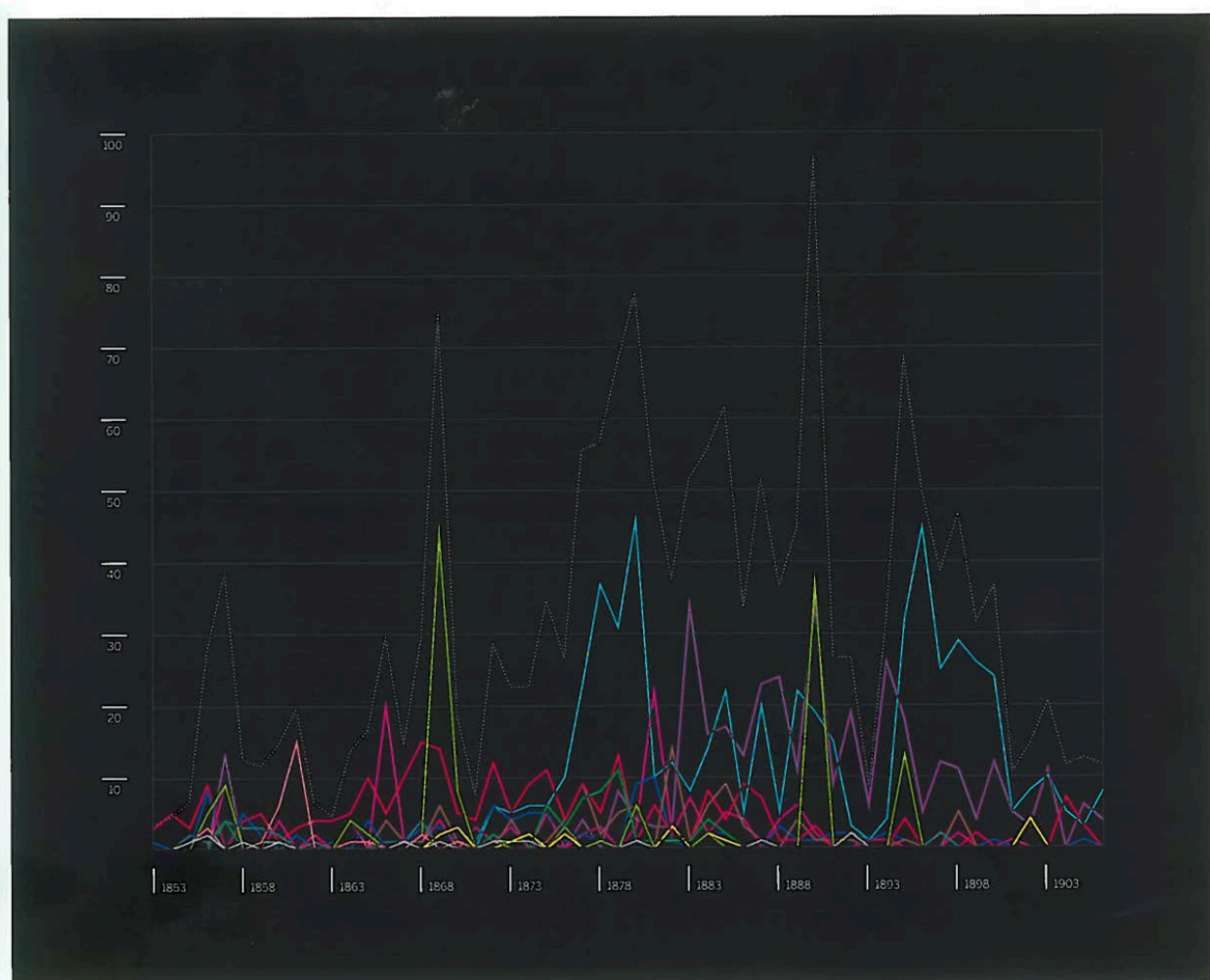


Degas' materialer

- Pastel
- Oliemaling
- 'Peinture à l'essence'
- Kul
- Monotypi med pastel
- Akvarel
- 'Impression rehaussée'
- Pastel, modtryk
- Tempera
- Skitser, forskellige materialer
- Gouache
- Farveblyant
- Litografi med pastel
- Ætsning med pastel
- Lavis
- Kalk
- Materialer i alt

Fig. 44

Graf over Degas' motiver



Degas' motiver

- Danserinder
- Toilette
- Portrætter
- Landskaber
- Heste og jockeyer
- Studier, forskellige motiver
- 'La vie moderne', scener fra samtidens Paris
- Cabaretmotiver/forestillinger
- Historiske motiver
- Kopier af andre kunstneres værker
- Vaskekoner/ Kvinder, der stryger
- Interieur/ stilleben
- Motiver i alt

Appendiks: Kort om udstillingen 'Degas' metode'

Sommeren 2013 kuraterede forfatteren en udstilling om Degas. Mange af ideerne i afhandlingen opstod under arbejdet med og selv håndteringen af Degas' værker. Idet mit arbejde som kurator har påvirket min måde at tænke kunsthistorisk er dette appendiks ment som et supplement, med en praktisk overvejelse over, om det er muligt at udstille Degas' arbejde på en måde, hvor hans praksis og værkernes tekniske ophav står i centrum. De undersøgelser der lægges frem i afhandlingen, analyserne samt min konklusion, er ikke materiale der blev produceret eller afprøvet i forbindelse med udstillingen.

Et forsøg på at udstille Degas' arbejde på en måde, hvor værkerne stod i centrum for oplevelsen, blev gjort på Glyptoteket i 2013 med udstillingen *Degas' Metode*. Ved at arrangere værkerne på en måde, der tog udgangspunkt i Degas' eget forhold til værkerne og fokuserede på den kunstneriske arbejdsproces, blev 159 værker præsenteret.

Formålet var at skabe en udstilling, hvor værkerne arrangeredes på en måde, så de intuitivt gav mening, ikke som dokumenter over sociale, historiske eller biografiske forhold og kontekster, de indgik i eller blev skabt under, men så de formelt set fik plads som kunstværker. Fordi Degas' praksis er ekstrem 'cyklisk' i den måde, den udvikler sig på, er det muligt at arrangere værkerne på en måde, så den tværgående synergi træder frem for øjet. Snarere end at arbejde for kategorier eller genrer var grebet netop at 'slippe' disse, i et forsøg på at lade den kunstneriske vision træde frem og værkernes kvalitet ligge i deres rolle som kunstværk.

Udstillingen var organiseret omkring en række tværgående temaer med titler som: 'Degas og tiden', 'Degas og proces', 'Degas og idealerne', 'Degas og Daumier', 'Degas og det kunstige'. Hver sal og hver gruppe indeholdt en blanding af teknikker og et udvalg af værker af forskellige motivtyper. Fordi kronologien ikke var et styrende princip, trådte de fysiske og materielle ligheder og relationer frem, der eksisterer tværs gennem hele Degas' produktion.

Formidlingen i *Degas' Metode* bestod af vægteksler, en i hver sal og uddybende kommentarer under værker af særlig betydning. Vægfarverne var klare, mørke og mættede i blå, grøn, orange, lilla og ultramarin. Salene var ikke tæthængte, men arrangeret således at en visuel variation ledte gæsten videre og rundt. Som dokumentationsmaterialet viser, er salene forskellige i deres udseende

(Fig. 71a-k).





Nogle værker på udstillingen inviterede til visuel sammenligning af motivtyper, andre af teknikker og atter andre tilrettelagde indblik i sammenhænge på tværs af værker skabt i to- og tre dimensioner. Grupperingerne af værker i de forskellige sale var ordnet ud fra en ambition om at lade værkernes udtryk og teknik være det, der forbandt dem med de øvrige værker i samme gruppe.³⁶² Installationen af værker facilliterede en fordybelse i det enkelte værk (maleri, pastel, figur eller tegning), men også en visuel sammenhæng i forhold til de grupperinger de indgik i. Ambitionen var en udstilling, der fulgte præmissen, det vil sige idéen om Degas' værk som sammenhængende på tværs af motiv, teknik og kronologi så tæt som muligt. Rum, væg, værk i samspil – for at undgå 'truslen om, at idéen ikke bliver synlig' - som Gilles Deleuze (1925-1995) har formuleret det.³⁶³

Degas' vision kan ikke kopieres eller rekonstrueres i en udstillingssammenhæng, men værker og formidling kan praktisk arrangeres på en måde, der så vidt muligt inkluderer de dele af fortællingen, hvor Degas selv manifesterer sig – hans værk, hans praksis og hans vision som kunstner. På tværs af tematiske emner viser visionen sig, på tværs af kronologi, teknik og biografiske forhold findes en sammenhæng, som Degas selv har været opmærksom på, en materiel synergi, hvis dynamik giver uendelige kombinationsmuligheder og derved skaber et kunstnerisk frirum med plads til stor teknisk opfindsomhed.

Efter en kort introduktion til udstillingens tematiske opbygning og et enkelt selvportræt af Degas, introduceredes Degas i en bredere kontekst, nemlig til tiden han arbejder i, kollegerne og den kunstscene han bevægede sig på. Gennem et varieret værkudvalg af både pastel, tegning og maleri, præsenteredes publikum

³⁶² Kun et enkelt værk hang alene i en sal, *Danseøvelser i foyeren* blev udstillet alene, der udstilledes side om side med teknisk dokumentation af værket, henholdsvis røntgenoptagelser og belysning af overfladen udført med infrarød belysning.

³⁶³ Jeg har ikke forholdt mig til Deleuzes teori, men synsvinklen er interessant. Deleuze præsenterede konceptet 'dramatisering' eller hvad han kaldte 'metoden af dramatisering'. Dramatisering giver ham en metode, som artikulerer den 'rum-tid dynamik', som er det, der bobler op, eller som viser sig, når en idé udføres i praksis. I relation til Degas' ambitioner om at vise kunst på en måde er Deleuze interessant, idet han netop taler om en anden dagsorden end en platonisk, der spørger hvad, hvordan? I stedet understreges nogle iboende dynamikker, et 'special'teater, kalder Deleuze det. Bridget Crone, 'Curating, Dramatization and the Diagram', in *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, ed. By Jean-Paul Martinon (London: Bloomsbury, 2013), p. 208. Note 5 og 6.

for Degas mange udtryk. I salen relateredes en tegnet danserinde til et malet familieportræt, en pastel med en dame der prøver hatte med en oliekomposition af en gabende vaskekone. Fordi tiden er etableret som perioden hvor impressionismen opstår, som stil og som udstillingsfællesskab, er den en afgørende katalysator for at etablere en forståelse af Degas' projekt og den kontekst det sker i. Degas arbejder ikke i en tid eller på en kunstsene som er statisk, tværtimod, denne periode i maleriets historie er ekstrem dynamisk. Det er netop denne dynamik, der i høj grad sætter tonen og rammerne for Degas' måde at arbejde på. Salen introducerede Degas, kunstopfinderen, der distancerer sig fra enhver form for romantisk kunstnerrolle, arbejder i en blanding af vilkårlig og streng orden, som arbejder alene og alligevel indgår i de formelle rammer. Rummet introducerede ideen om, at der fra starten er en idé, en kunstnerisk 'bagage' Degas spiller bold op imod, og som grundlæggende er det parameter, vi skal forstå hans engagement og udvikling ud fra. Degas arbejder med sin kunst på en måde, der forener ønsket om at være samtidig og forrest i rækken af visionære kunstnere i tiden og samtidig giver plads til, at han kan placere sig i rækken af de virkelige idealer, fortidens mestre. Undervejs i udstillingen fodredes publikum med citater af Raphael, Ingres og Degas selv for at blive taget med ind i maleriets univers anno 1860'erne, 70'erne, 80'erne og 90'erne. For at lade idéen være synlig er variation nødvendig, gennem værkudvalget, gennem de formidlingsteksterne og ophængningens rytme. Degas idé er ikke nogen konstant, den er flydende og foranderlig ovenpå sin solide bund af kunstneriske tilhørsforhold.

Efter en indledende fortælling om Degas og samtiden, som beskrevet, kunstscenen og impressionistudstillingerne opståen, fortsatte udstillingen i sporet omkring Degas og proces. For at formidle en fortælling om Degas' arbejdsproces så konkret som muligt, var et enkelte værk gjort til genstand for tekniske undersøgelser og fulgt af en grundig formidling af netop disse. Røntgen optagelser og belysning med infrarødt lys, gør det muligt at skelne de forskellige lag af maling fra hinanden. Øjet hjælpes på vej af de sort/ hvide fotostater, der iscenesatte den maleriske praksis, fra start til slut. For at understrege det fysiske aspekt ved maleriet, som var det føromtalt *Danseøvelser i Foyeren*, udstilledes værket uden den sædvanlige gulddramme, ganske blotlagt med rå lærred, sømhuller i siden og kig til blændrammen. I denne indpakning blev publikum præsenteret for Degas' arbejdsproces med et enkelte værk, foretaget over mere end 30 år. De tekniske optagelser demonstrerede Degas' penselarbejde, her er linjer på figurerne tegnet op i de underste malelag, her er overflader der dækkes af flere forskellige typer pigment, her er figurer der slettes og tilføjes. Degas retter, sletter, kradser og maler videre. En umage maler, konsekvent, ambitiøs og utilfreds, hele tiden på jagt efter mere og tydelige brug af potentialet. Værket er et unikt eksempel på opbygningen af et figurmaleri. Gradvist lægges danserinde på, indtil kompositionen fremstår troværdig som komposition. Idéen er i centrum, ikke præcision eller dokumentation. Dertil den unikke mulighed at se ind bag et

maleris forreste lag for at opdage at der er linjer, tegneren Degas' idé om Ingres og de andre er intakt selv i en komposition, der ingenlunde agerer tegning. Øverste lag fastholdes også af tegningen, mørke konturer er relative og prøvende i måden, de indrammer figurllemmer på. Degas øver sig, og han gør det for øjnene af publikum. Kun ved at konkretisere gennem tekniske eksempler bliver det muligt at lade værkernes egen sandhed, den værklike, komme til orde. Visuelt præsenteret og formidlet så direkte som muligt uden formidlingsstøj (om, hvem danserinderne er, hvorfor der er fem og ikke syv, hvem der blev malet ud osv. som greb), lader Degas' idé fremstå tydeligt og fortæller, at processen står åben. Det tekniske grundlag fungerede som springbræt til en udvidet fortælling om Degas og proces, først zoomedes ind på et enkelt værk siden ud på hans arbejdsproces som sådan.

Degas' arbejdsproces er afgørende i formidlingen af de nye tanker og for at forbinde værkproduktionen på tværs af forskellige teknikker. Efter en grundig indførelse i Degas' arbejde med det samme maleri i mere end 30 år, foldedes synspunktet ud med en række pasteller. I Degas' produktion indtager pastellerne en særlig plads, idet deres komplekse tekniske ophav, tillader Degas at udvide sit kunstneriske spektrum i helt nye retninger. Salen med pasteller kunne demonstrere en række værker af forskellig karakter, forklare Degas' egen genbrug af motiver gennem den kalkeringsmetode og ikke mindst, påpege hans forhold til 'færdig' eller 'ufærdig' – for ham er processen ofte noget uafsluttet. Konkret bød salen på en sekvens af heste i forskellige materialer som demonstrerede, at motiver lever på tværs af kronologi og teknik i Degas' produktion. Det er ikke nemt at vurdere i hvilken rækkefølge, hvad bliver til, pastel før maleri, maleri før model i voks, tegning før eller efter et værk osv. Gennem en simpel opstilling var det muligt at lade værkerne selv vise dette komplekse og flydende niveau af synergi. Publikum blev også her introduceret til ideen om, at Degas ikke viser motiver, der er virkelighedsgengivelser; en hest er ikke en hest, en hest er en form, en krop, der danser på græsset og udgør et stilistisk udfordrende motiv. Afrunding af proces i Degas' hoved skete med en mindre sal fyldt med modellerede figurerer (i bronze) og typer af grafisk arbejde. Blandet stod heste, damer, scener af kvinder, der vasker sig på en fire meter høj hylde i rå træ. Uden omsvøb og sat som var de netop forladt af kunstneren i atelieret – igen, en udstillingsidé, ikke et forsøg på at rekonstruere Degas' arbejdsrum. Det var synligt for enhver at modellerne på tværs af motivtype var kunstneriske eksperimenter over det samme; bevægelse, balance, plasticitet. Intuitivt foldede Degas' vision sig ud, på tværs af materialer og på tværs af teknikker. Grafiske eksperimenter, modellerede figurer med sirlige armaturer i maven. Degas' laboratorium i al dets kompleksitet. For at demonstrere at Degas karrieren igennem arbejdede på adskillige teknikker og motiver, ikke parallelt men ekstremt sammenviklet som kunstneriske produktioner, var i samme sal arrangeret grafer

med optællinger af motiver og teknikker. Ganske nøgternt berettede optællingerne om en kunstners insisteren på at lade kunsten opstå på tværs af sig selv.

I afsnittet om Degas og hans forbilleder dannede hans ikon *Danserinde, fjorten år* udgangspunktet, idet hun samler og forener en række fundamentale ting i hans arbejde; fortidens idealer, samtidens karikatur, kunsten som noget andet end en gengivelse af den erfarede virkelighed. I forlængelse af salen med tegninger af Ingres, Delacroix, Daumier og Degas selv udvikles Degas' tegnefetich som et begreb langt større end den fysiske tegning. Stregen blev her introduceret som hans redskab og kunstnerisk tilhørsforhold, et foretrukket arbejdsredskab og ultimative kvalitetsparameter, Degas fastholdte fra start til slut.

Degas' idé viste sig her i al sin kompleksitet. Sat sammen på tværs af akademiske idealer og teknikker vistes en række værker af Degas' egen hånd såvel som Ingres, Delacroix og Daumier. Inspirationskilderne blandes i atelieret. Kunsthistoriske kategorier tilgodeså værkerne ikke. Sickerts anekdote om Degas, der studerer silhuetten af en model af voks på væggen i sit atelier, blev rammen om en analyse af linjen som Degas' grundredskab.³⁶⁴

Fordi publikum i salen om tegnekunsten havde lært om Degas' tekniske interesse i at udvikle sit udgangspunkt igennem tegnekunsten, blev arabesken som figur, som linje og som model af voks en beretning om den fleksibilitet, linjen som kunstnerisk redskab rummer. Degas udnytter og opfinder undervejs, rummet forenede en række modeller i bronze, tegninger af danserinder, landskabsmonotypi og en stor komposition på lærred, et ufærdigt maleri, hvis visuelle karakter lod ingen tvivl tilbage om, at Degas tog udgangspunkt i tegningen og linjen. Tunge mørke linjer formgav en scene af en kvinde i et interiør, lærredet står bart og lader os kigge ind i en proces, netop som den er begyndt. Lagene af kalkeringsteknik, grafiske eksperimenter og de mange år som kopist lader her skinne igennem. Degas' idé er tydelig, når han lader en tegning danne grundlag for en komposition på 300 x 400 cm. lærred.

Rækken af tekniske eksempler på de forgangne etager havde klædt publikum på til fortællingen om en ikke-repræsentativ kunst. Værkerne var samlet udfra et ønske om, at demonstrere hvordan motiv eller narrativt indhold stod sekundært i forhold til værkets som kunstværk. Fleksible i olie, tegning eller grafik præsenteredes en række værker sammen med et hovedværk, maleriet *Den faldne Jockey*. Tid og bevægelse diskuteredes som en grundpræmis for skabelsen Degas' kunst, for frisættelsen af motiv som dokumenterende sagsforhold. Værkerne formidles af korte tekster, der foreslog ideen, at hesten løber i et tempo men at jockeyen eksisterer i et andet. En monotypi af semiabstrakte former lod os se et landskab helt uden natur, og en delikat blyantstegning ekkoede forholdet. Nogle sort/hvid monotypier af smurte overflader, angiveligt 'læsende kvinde',

³⁶⁴ Sickert, 'Bevægelsens mester', p. 173-177.

iscenesætte Degas' bud på en figurativitet, lige inden abstraktion. Her er den sorte blæk trukket henover fladen på en måde, der lader øjet få øje på former, på lemmer af en figur, men ingenlunde forklarer den kontekst eller det rum, figuren befinder sig i. Scenen er ubestemmelig, rummet og kompositionen går i én, rytmisk og i takt med ridserne i overfladen efter en klud, fjerner Degas indholdet imens han påfører blæk. I selskab med en række oliemalerier af større format og pasteller af kvinder og heste, rundede denne sal af med at foreslå, at Degas' kunst ikke repræsenterer en bestemt social eller historisk kontekst.

At Degas genbruger sig selv på tværs af teknik, foldedes derpå ud i en sal minimalt indrettet med blot tre værker, sat på en væg malet i klar ultramarin. Det begrænsede antal værker lagde op til fordybelse i det enkelte og til spejling på tværs af de tre kompositioner. En frise balletdanserinder, en frise væddeløbsheste og en frise russiske folkedansere overfor hinanden demonstrerede på en klar og intuitiv måde, hvordan Degas på tværs af motivtyper genbruger en kompositionsopbygning. I pastel og olie, tidligt værk eller sent i karrieren; de tre værker dokumenterer, at Degas' produktion hænger sammen både visuelt og teknisk. Uden videre, jonglerede Degas med sine figurer, smed dem ind i den komposition, han skulle bruge og etablerede et 'opfundet' rum op omkring dem. Balletskørter i grøn og rød smeltede visuelt sammen med det rum, de stod i, kun en vertikal stolpe af penselskraveringer minder os om, at de engang var i et øvelsesrum. De russiske danseres kjoler og hårpragt indgår i det samme lineære forløb, Degas tegnede her, uden at løfte pennen fra arket og lader arme, kroppe og baggrund opstå i samme bevægelse. På samme bevidste måde har han komponeret pastellen med væddeløbsheste så jockeyernes trøjer står i kontrast; pink mod blå, gul mod grøn, orange og lilla. Husker man salen med Degas' idealer, kan her drages en parallel til Delacroix, til hans dynamiske streg og den virtuositet Degas søgte i hans værk.

I en ophængning af forskellige typer motiver og fordelt over en række karakteristiske 'Degas' motiver, tog udstillingen hul på en analyse om Degas som og hans tekniske fremgangsmåde på tværs af pastel og oliemalerier i et udvalg af værker fra de sidste årtier Degas producerede. Salen samlet set, demonstrerede denne tekniske, motiviske og formelle uforudsigelighed, Degas insisterer på at opretholde. Et pragteksempel som pastellen af to heste og to vaskekoner opsummerer på en overflade, hvordan Degas sætter sin kunst sammen på en måde, der gør genreopdeling umulig.. Udstillingens sidste sal demonstrerede dette ved at lade en række umiddelbart relaterede værker udstille, som var produceret over en årrække på 20 år. Degas' idé fremstod intakt, publikums øje var ikke begrænset af, at grafik, maleri, pastel sidestilledes eller af idéen om, at kronologi, teknik eller motiv ikke altid er det ideelle ordningsprincipper at beskue kunst ud fra. Forberedt af salene før denne og de støttende tekster undervejs, kunne ideen om en kunst uden kategoriseringer foldes yderligere ud.

Udstillingens opbygning og den måde værkerne var arrangeret på, søgte på tværs af teknikker og motiver, at etablere en fortælling om Degas' kunst og især – hvordan han selv kan have opfattet den. I sin fremgangsmåde, opponerer Degas. Ved at skabe værker der manøvrerer udenom kunsthistoriens ordningsprincipper og ved at integrere traditionen og også arbejde med nye, eksperimenterende fremgangsmåder, formår Degas at skabe kunst som ikke er markedsført eller konciperet som oprør. Degas' produktion er i den optik en kunstnerisk ambition foldet ud over adskillige medier, udtryk og år. Værkerne selv lever op til idéen om en sammenhæng på tværs af deres teknik, kronologi og motiv. Den synergi de i høj grad er et resultat af, bliver tydelig gennem visuelle sammenstillinger, der ikke begrænser sig til motiv eller teknik, men snarere formulerer dem som et *hele*. Den værknære oplevelse der kan iscenesættes gennem delvist tekniske analyser, billedanalyser og især en uforudsigelig omgang med teknikker, låner udsagnskraft til sig selv og giver os mulighed for at betragte værkerne som fysiske genstande, forholde os til gennem deres materialitet og derved blive mindet om deres funktion som kunstværker.³⁶⁵

Fordi Degas gennem sine mange eksperimenter i atelieret opnår grundigt kendskab til de enkelte teknikker, opnår han en evne til at jonglere imellem dem ved hvert enkelt værks tilblivelse. Hos Degas kan de sene arbejder let jævnføres med de tidlige, de malede med de tegnede, de todimensionelle med de tredimensionelle – deres umiddelbare form spiller ikke en afgørende rolle. Derfor kan en frise af danserinder sidestilles med en frise af heste eller en frise af korsangere, en pastel med en olie, en olie med en monotypi, og en vokssilhuet relateres til en blyantstegning. Naturligvis eksisterer de åbenlyse sammenhænge fortsat, og disse 'opdelinger' kan anvendes; portrætter, danserinder, damer i færd med hygiejnen – tegning, maleri, sene og tidlige værker osv. Sådan må det nødvendigvis være, men det opfindsomme i Degas' værk bør i høj grad relateres til denne samhørighed mellem værker – der hæver dem op over de praktiske foranstaltninger.

Degas' Metode som udstilling fremlagde en række værker og deres 'værklighed', det vil sige deres fysiske materialitet. Udstillingens sidste etage slap hele den introducerende kontekstualisering om Degas og samtiden og fokuserede på værkerne alene, på oplevelsen af disse som sanselige enheder. I en blanding af signerede og usignerede værker af skitselignende karakter og kalkeringer iscenesattes det tekniske univers af eksperimenterende udtryk, som Degas skabte. Udtrykket og den tekniske sammensætning af de individuelle værker, var hovednerven i udstillingen. Udstillingsformen var atypisk, idet den frasagde sig en række forhold, der normalt ville være til stede i en udstilling om en kunstner

³⁶⁵ Publikum og presse modtog udstillingen *Degas' Metode* med begejstring, flere anmeldere fremhævede netop synergien mellem værker som det afgørende greb, der adskilte udstillingen fra den almindelige reception af Degas' værker.

fra det 19. århundrede. Udstillingen tog hensyn til værket, dets tekniske ophav, dets udtryk og æstetiske værdi på en måde, der tilstræbte en kunstnerlæsning. Degas' praksis ledte temaerne, og hans vision forbandt dem på tværs af sale og formidling. Gennem en koreografi, der tilgodeså den umiddelbare oplevelse af værkerne, lykkedes udstillingen i sin ambition om at vise Degas' kunstneriske vision, hans arbejdsmetoder og visioner på kunstens vegne. Udstillingen var ikke et forsøg på at rekonstruere forhold, som Degas ville have gjort det, men at iscenesætte kunstværker på en måde, hvor materialet de består af kommer til orde.

Litteratur

- Adhemar, Jean; Françoise Cachin, *Edgar Degas: Gravures et Monotypes* (Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1973).
- Altschuler, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (New York: Harry N. Abrams, 1994).
- Amaury-Duval, Eugène Emmanuel, *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs* (Paris: G. Charpentier, 1878).
- Arendt, Hannah, *The Human Condition* (Chicago: The University of Chicago Press, 1958).
- Armstrong, Carol, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991).
- Armstrong, Carol; Jonas Beyer; Martin Schwander, *Edgar Degas: The Late Work* (Basel: Fondation Beyeler, 2012).
- Asendorf, Christoph, *Batteries of Life: On the History of Things and Their Perception in Modernity*, translated by Don Reneau (Berkeley: University of California Press, 1993).
- Auvray, Louis, *Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1863* (Paris: Aux Bureaux de la Revue Artistique, 1863).
- Azzaroli, M. Luisa, *La Specola. The Zoological Museum of Florence University* (Firenze: Olschki Ed., 1975).
- Back, Regina, ed., *Debussy. Deux Arabesques pour le piano* (Bärenreiter Urtext) (Kassel: Bärenreiter ; BA8768 edition, 2007).
- Bailly-Herzberg, Janine, ed., *Correspondence de Camille Pissarro*, 5 vols. (Paris: Presses Universitaires de France, 1980-91).
- Bann, Stephen, 'Ingres in Reproduction', in *Fingering Ingres*, ed. by Susan Siegfried, Adrian Rifkin (Oxford: Wiley-Blackwell, 2001).
- Barbour, Dahne, *Analysis report 1999.80.20* (Upubliceret konservatorrapport, National Gallery of Art, Washington DC).
- Barbour, Daphne; Shelley Sturman, 'Degas' arbejdsproces, fastholdt i bronze', in Line Clausen Pedersen, *Degas' Metode* (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2013).
- Barbour, Daphne; Shelley Sturman, *Analysis report*, July 31, 2014 (Upubliceret konservatorrapport, National Gallery of Art, Washington DC, 2014).
- Baudelaire, Charles, 'De l'héroïsme de la vie moderne', in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Curiosités esthétiques, 5 vols., II. *Le Salon de 1846* (Paris: Michel Lévy frères, 1868).
- Baudelaire, Charles, 'La Modernité', in *Le Peintre de la Vie Moderne*, (1863), reprint in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. III. *L'Art romantique* (Paris: Calmann Lévy, 1885).

- Baudelaire, Charles, 'Salon de 1845', in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1975-76).
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1975-76).
- Baudelaire, Charles *Art in Paris 1845-1862: Salons and Other Exhibitions*, trans. og ed. by Jonathan Mayne (London: Phaidon Press, 1965).
- Baudelaire, Charles, 'Det Moderne Livs Maler', in Charles Baudelaire, *Udvalgt prosa*, trans by Luna Tirée de la Brume (København: Det Poetiske Bureaus Forlag, 2009).
- Baudelaire, Charles, 'Pourquoi la sculpture est ennuyeuse. Le Salon 1846', in *Charles Baudelaire: Œuvres complètes et annexes – annotées et illustrées*, ed. by Arvensa editions (Paris: Arvensa Editions, 2013).
- Beany, Michael, på den digitale forskningsressource under Stanford University, plato.stanford.edu <https://plato.stanford.edu/entries/analysis/> Analysis, *First published Mon Apr 7, 2003; substantive revision Wed Mar 19, 2014*.
- Beany, Michael (ed.), 2007, *The Analytic Turn: Analysis in Early Analytic Philosophy and Phenomenology*, London: Routledge [includes papers on Frege, Russell, Wittgenstein, C.I. Lewis, Bolzano, Husserl]. Se også; *Ancient Conceptions of Analysis and the Emergence of the Regressive Conception*, publiceret i 2007 og rev. 2014: tilgængelig her <https://plato.stanford.edu/entries/analysis/#1.1>.
- Bell, Michael, ed., *The Cambridge Companion to European Novelists* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).
- Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München: C.H. Beck, 1990).
- Benjamin, Roger, 'Recovering Authors: The Modern Copy, Copy Exhibitions and Matisse', *Art History*, 2 (1989), pp. 176-201.
- Bergerat, Emile, 'Revue artistique: Les Impressionnistes et leur exposition', *Journal officiel de la République Française* 17. April 1877, (1877) pp. 2917-2918.
- Berson, Ruth, ed., *The New Painting: Impressionism, 1874-1886: Documentation, volume 1. Reviews, volume 2 Exhibited Works* (San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1996).
- Beyer, Andreas, 'Pfadfindung einer zukünftigen Kunsthistoriographie'. Julius von Schlosser, Benedetto Croce und Roberto Longhi', *Kritische berichte* 16-4 (1988), pp. 24-28.
- Blanc, Charles, *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture...* (1868, reprint Paris: Librairie Renouard, 1886).
- Blondel, Spire, 'Collections de M. Spitzer: Les cires', *Gazette des Beaux-Arts*, 24 (1881), pp. 289-296.
- Blondel, Spire, 'Les modeleurs en cire', *Gazette des Beaux-Arts*, 25 (1882), pp. 493-504.

- Blunt, Anthony F., *Art and Architecture in France 1500-1700*, (Baltimore: Penguin Books, 1953).
- Boggs, Jean Sutherland; Anne F. Maheaux, *Degas Pastels* (New York: George Braziller, 1992).
- Boggs, Jean Sutherland; et al., *Degas at the Races* (Washington DC: National Gallery of Art, 1998).
- Boggs, Jean Sutherland; et al., *Degas, 1834-1917* (New York: The Metropolitan Museum of Art; Ottawa: National Gallery of Canada, 1988).
- Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (London: Phaidon Press, 1971).
- Boime, Albert, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, (New Haven: Yale University Press, 1980).
- Bomford, David; et al., *Art in The Making: Impressionism*, National Gallery London Publication series (New Haven: Yale University Press, 1990).
- Bomford, David; Ashok Roy, 'Manet's The Waitress': An Investigation into its Origin and Development', *The National Gallery Technical Bulletin*, 7 (1993), pp. 3-21.
- Bomford, David, 'Introduction', in *Looking Through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, ed. by Erma Hermens (London: Archetype Publications, 1998), pp. 9-13.
- Braquemond, Félix, *Du dessin et de la Couleur* (Paris: G. Charpentier, 1885).
- Breton, Gaston Le, 'Les cires, notice', *La collection Spitzer* (Paris: n.p. , n.d. 1892).
- Breton, Gaston Le, *Essai historique sur la sculpture en cire* (Rouen: E. Cagniard, 1894).
- Breton, Gaston Le, 'l'Histoire de la sculpture en cire', (Paris: n.p. , n.d. 1892).
- Broude, Norma 'An Early Friend of Degas in Florence: A Newly-Identified Portrait Drawing of Degas by Giovanni Fattori', *The Burlington Magazine*, 848-115 (1973), p. 726.
- Brown, Kathryn, 'Touch and Vision in Edgar Degas's Darkfield Monotypes', *Print Quarterly*, XXXI-4 (2014), p. 398.
- Browse, Lillian, *Degas Dancers* (London: Faber and Faber, 1949).
- Brunetière, Ferdinand, *Hippolyte Flandrin, sa vie et son Œuvres* (Paris: Librairie Renouard, 1902).
- Burty, M. Philippe, ed., *Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863)* (Paris: A. Quantin, 1878).
- Burty, Philippe, 'Exposition des œuvres des artistes indépendant', *La République Française*, avril 1880, in *The New Painting: Impressionism, 1874-1886: Documentation*, ed. by Ruth Berson, 2 vols, (San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1996).

- Cabanès, Jean-Louis; Jean-Pierre Saidah, *La fantaisie post-romantique* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003).
- Cahn, Isabelle, *Cadres de Peintres* (Paris: Hermann, 1989).
- Caiozzo, Anna; Anne-Emmanuelle Demartini, *Monstre et imaginaire social: Approches historiques* (Paris: Créaphis éditions, 2008).
- Callen, Anthea, *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in The work of Degas* (New Haven: Yale University Press, 1995).
- Callen, Anthea, *The Art of Impressionism: Painting, Technique and the Making of Modernity* (New Haven: Yale University Press, 2000).
- Candide, Roger Marx, 'De M. Degas', *Le Voltaire*, 19. november 1892, in, Hugues Wilhelm, 'Les Critiques lors de l'exposition des monotypes de paysages de Degas chez Durand-Ruel en 1892', *Nouvelles de l'estampes*, pp. 191-192 (December 2003-Februar 2004), pp. 25-40.
- Carrier, David, *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries* (Durham, NC.: Duke University Press, 2006).
- Chênédollé, Charles-Julien Lioult de, Extraits du *journal de Chênédollé (1803-1833)*, ed. by Paul de Samie (Caen: E. Domin, 1922).
- Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, University of California Press, 1968.
- Claris, Edmond, *Souvenirs de soixante ans de journalisme 1895-1955* (Paris: José Millas-Martin, 1958).
- Clausen Pedersen, Line, 'Degas as Master of an artificial reality', in Ann Dumas et al. *Degas. The Last Landscapes* (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2006).
- Clausen Pedersen, Line, *Degas' Metode* (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2013).
- Clausen Pedersen, Line, 'Storm Over Mont Blanc', in Scott Allan, Édouard Kopp, *Unruly Nature: The Landscapes of Théodore Rousseau* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016).
- Cobban, Alfred, *A History of Modern France, vol. 3: France of the Republics 1871-1962* (Baltimore: Penguin Books, 1965).
- Cottington, David, 'What the Papers Say: Politics and Ideology in Picasso's Collages of 1912', *Art Journal*, 47-4 (1988), 350-359.
- Coughlin, Maura, 'Millet's Milkmaids', *Nineteenth-Century Art Worldwide* (Winter 2003)..
- Couture, Thomas, *Méthode et entretiens d'atelier* (Paris: 1867).
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Southampton: October Books, 1982).
- Croce, Benedetto, *Essais d'esthétiques*, trans. by Gilles A. Tiberghien (Paris: Gallimard, 1991).

- Crone, Bridget, 'Curating, Dramatization and the Diagram', in *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, ed. By Jean-Paul Martinon (London: Bloomsbury, 2013).
- Crouzet, Marcel, *Un Méconnu du Réalisme: Duranty (1833-1880). L'Homme - Le Critique - Le Romancier* (Paris: Librairie Nizet, 1964).
- Crow, Thomas E., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (New Haven: Yale University Press, 1985).
- Czestochowski, Joseph S.; Anne Pinget, *Degas Sculptures: Catalogue Raisonné of the Bronzes* (The Torch Press, 2002).
- Daniel, Malcolm, *Edgar Degas: Photographer* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1998).
- De Laet, Timmy, *Intermedial Poetics*, Universiteit Antwerpen, Research Centre for Visual Poetics (2012) <https://www.uantwerpen.be/en/rg/vispoet/mission-statement/research-domains/intermedial-poetics/> (accessed 24. Maj 2018).
- Degueurce, Christophe, *Honoré Fragonard et ses écorchés: un anatomiste au Siècle des Lumières* (Paris: Réunion des musées nationaux, 2010).
- Delaborde, La Vte Henri, *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine. Les notes Manuscrites et les lettres du maître* (Paris: Henri Plon, Imprimeur-Éditeur, 1870).
- Delacroix, Eugène, 'De l'enseignement du dessin', *Revue des Deux Mondes*, 7 (1850), pp. 1139-1145.
- Devonyar, Jill; Richard Kendall, *Degas and the Dance* (New York: Harry N. Abrams, 2002)
- Devonyar, Jill; Richard Kendall, *Degas and the Ballet: Picturing Movement* (London: Royal Academy of Arts, 2011).
- Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, 6 vols. (Paris: Firmin-Didot, 1878), V.
- Didi-Huberman, Georges, 'Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: La légende du portrait sur le vif', *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, pp. 106-2 (1994), pp. 383-432.
- Didi-Huberman, Georges 'Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarques sur l'invention warburgienne', *Genèse. Sciences sociales et histoire*, 24 (1996), pp. 145-163.
- Didi-Huberman, Georges, 'History of the Portrait in Wax' (1911), reprint *Critique*, 54-611 (1998), pp. 138-162.
- Didi-Huberman, Georges, 'Portrait, Individual, Singularity. Remarks on the Legacy of Aby Warburg', in *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, ed. by Nicholas Mann, Luke Syson (London: British Museum Press, 1998).
- Didi-Huberman, Georges, 'Preface', in Phillippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Paris: Éditions Macula, 1998).

- Didi-Huberman, Georges, 'Viscosities and Survivals: Art History put to the test by material', in *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, ed. by Roberta Panzanelli (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008).
- Druick, Douglas; Peter Zegers, *Degas* (Paris: Grand Palais, 1988-89).
- Dumas, Ann; et al., *The Private Collection of Edgar Degas* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997).
- Dumas, Ann; et al., *The Private Collection of Edgar Degas: A Summary Catalogue* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997).
- Dumas, Ann; et al. *Degas. The Last Landscapes* (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2006).
- Duranty, Edmond, 'La Nouvelle Peinture': A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel' (1876), reprint in *The New Painting: Impressionism, 1874-1886: Documentation*, ed. by Ruth Berson volume I. *Reviews*, Fine Arts Museum of San Francisco (Washington: University of Washington Press, 1996).
- Eitner, Lorenz, 'Introduction', in Eitner, Lorenz ; Luthy, Hans, *Theodore Gericault (1791-1824): An Exhibition of Paintings, Drawings, Watercolours, Prints and Sculpture* (New York: Salander-O'Reilly Galleries, inc., 1987).
- Elsen, Albert E., *Rodin's Thinker and the Dilemmas of Modern Public Sculpture* (New Haven: Yale University Press, 1985).
- Elsner, Jas: 'Style', i *Critical Terms for Art History, Second Edition*, ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2003.
- Fénéon, Félix, 'Calendrier de Juin', *Revue indépendante* (1888), in *Félix Fénéon: Œuvres plus que complètes*, ed. by Joan U. Halperin, volume I (Paris: Librairie Droz, 1970).
- Fénéon, Félix, 'Tableaux: Exposition de M. Claude Monet, Paris, Galerie Georges Petit 8, Rue de Séze, 5e Exposition de la Société des Artistes Indépendants, Paris, 84 Rue de Grenelle', in *Félix Fénéon: Œuvres plus que complètes*, ed. by Joan U. Halperin, volume I (Paris: Librairie Droz, 1970).
- Fénéon, Félix 'Les impressionistes en 1886', (1886), in *Félix Fénéon: Œuvres plus que complètes*, ed. by Joan U. Halperin, volume I (Paris: Librairie Droz, 1970).
- Fevre, Jeanne, *Mon Oncle Degas. Souvenir et documents inédit recueillis et publiés par Pierre Borel* (Génève: Pierre Cailler, 1949).
- Finsen, Hanne; Mikael Wivel; Richard Kendall, *Degas Intime* (København: Ordbruggaard, 1994).
- Fleming, Stuart J., *Authenticity in Art: The Scientific Detection of Forgery* (New York: Crane, Russak & Co. Inc., 1976).

- Flint, Kate, *Impressionists in England. The Critical Reception* (London: Routledge, 1984).
- Fontaine, André, *Les doctrines d'art en France; peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot; ouvrage illustré de 12 planches hors texte* (Paris: H. Laurens, 1909).
- Forest, Marie-Cécile, *Gustave Moreau: L'homme aux figures de cire* (Paris: Somogy editions d'art, 2010).
- Friborg, Flemming, 'Safirer i fløjlsmykkeskrin', in Line Clausen Pedersen, *Degas' Metode*, (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2013).
- Friborg, Flemming, Line Clausen Pedersen, *Degas og landskabet* (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2006).
- Gaborit, Jean-René; Jack Ligot, *Sculptures en cire de l'ancienne Egypte a l'art abstrait (Notes et documents)* (Paris: Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1987).
- Galichon, Émile, 'Description des dessins de M. Ingres exposés au Salon des Arts-Unis', *Gazette des Beaux-Arts*, 9 (1861), pp. 343-362.
- Gassner, Hubert, ed., *Degas: Intimität und Pose. Katalog zur Ausstellung in Hamburg, 6.2.2009-3.5.2009, Hamburger Kunsthalle* (Hamborg: Hirmer, 2009).
- Gauguin, Paul, *Avant et Après* (1903), dansk reprint in *Tilskueren II* (København: Gyldendal, 1909).
- Gautier, Théophile, *The Romantic Ballet As Seen by Théophile Gautier*, Dance Series (North Stratford: Ayer Co Pub, 1932).
- Geffroy, Gustave, 'Chronique artistique: Paysages de Degas', *La Justice*, 15 novembre 1892, in Hugues Wilhelm, *Les Critiques lors de l'exposition des monotypes de paysages de Degas chez Durand-Ruel en 1892*, *Nouvelles de l'estampes*, pp. 191-192 (December 2003-Februar 2004).
- Geffroy, Gustave, 'Degas', in Gustave Geffroy, *La Vie Artistique*, Volume III. (Paris: E. Dentu, 1894).
- Gengembre, Gérard; Yvan Leclerc; Florence Naugrette, *Impresionisme et littérature* (Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012).
- Gérôme, Jean-Léon, 'Courrier de Paris: Une Exposition d'artistes indépendants', *L'Univers illustré*, 26 april 1879, 258, in *The New Painting: Impressionism, 1874-1886: Documentation*, ed. by Ruth Berson, 2 vols, (San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1996).
- Gombrich, E. H., 'Psycho-Analysis and the History of Art' (1953), in E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse. And Other Essays on the Theory of Art* (London: Phaidon Press, 1963).
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1960).

- Gombrich, E. H., 'Einige Erinnerungen an Julius von Schlosser als Lehrer', *Kritische Berichte* 16- 4 (1988), pp. 5-9.
- Gombrich, E. H., *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon* (London: Thames and Hudson, 1993).
- Goncourt, Edmond et Jules de, *Manette Salomon* (Paris: 1867).
- Goncourt, Edmond de, 'D. 9 Maj, 1874', engelsk reprint in, *Paris and The Arts 1851-1896: From the Goncourt Journal*, ed. and trans. by George J. Becker, Edith Philips (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1971).
- Gordon, Sarah, *Indecent Exposures: Eadweard Muybridge's "Animal Locomotion" Nudes* (New Haven: Yale University Press, 2015).
- Gourmont, Remy de, 'Choses d'Art', *Mercure de France*, december 1892, reprint uddrag in, Hugues Wilhelm, 'Les Critiques lors de l'exposition des monotypes de paysages de Degas chez Durand-Ruel en 1892', *Nouvelles de l'estampes*, 191-192 (December 2003-Februar 2004).
- Grate, Pontus, *Deux critique d'art de l'époque romantique: Gustave Planche et Théophile Thoré* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1959).
- Greenberg, Clement: *New Literary History* Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations (Published by: The Johns Hopkins University Press, 1971).
- Greenberg, Clement: "Avant-Garde and Kitsch" et essay genoptrykt i *Art and Culture: Critical Essays by Clement Greenberg*, (Beacon Press, Boston, 1989).
- Griffiths, Anthony, *Degas Monotypes: Hayward Gallery, London 15 May-7 July 1985* (London: Arts Council of Great Britain, 1985).
- Guérin, Marcel *Lettres de Degas* (Paris: Editions Bernard Grassat, 1945).
- Guérin, Marcel *Letters / Edgar Germain Hilaire Degas*, trans by Marguerite Kay (Oxford: Bruno Cassirer, 1947).
- Guercio, Gabriele: *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*, (MIT Press 2009).
- Guillaud, Maurice, ed., *Degas: Form and Space* (Paris: Centre Culturel Du Marais, 1984).
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1962)
- Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. trans. by Thomas Burger, (Cambridge: MIT Press, 1996).
- Halévy, Daniel, *Degas parle...*, (Paris; Genève: La Palatine, 1960).
- Halévy, Daniel, *My Friend Degas* (Middletown: Wesleyan University Press, 1964).

- Harvey, Elizabeth D., ed., *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2002).
- Hauptman, Jodi, ed., *Degas: A Strange New Beauty* (New York: The Museum of Modern Art, 2016).
- Havemeyer, Louisine Waldron Elder, *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector* (New York: Priv. print for Havemeyer & The Metropolitan Museum of Art, 1961).
- Herbert, Robert, 'La Laitière normande à Gréville de J.-F. Millet', *Revue du Louvre*, 30-1 (1980), pp. 14-20.
- House, John, 'Young Girls at the Piano', in House, John; Distel, Anne; Gowing, Lawrence, *Renoir; Hayward Gallery, London, 15 January-21 April, 1985* (New York: Abrams, Harry N., Inc., 1985).
- House, John, *Monet: Nature into Art* (New Haven: Yale University Press, 1986).
- House, John, 'Boudin's Modernity', in Vivien Hamilton, *Boudin at Trouville* (London: John Murray in association with Glasgow Museums, 1992).
- House, John, 'Impressionism and the Modern Portrait', in Sona Johnston, *Faces of Impressionism. Portraits from American Collections* (New York: Rizzoli, 1999).
- House, John, *Impressionism: Paint and Politics* (New Haven: Yale University Press, 2004).
- House, John, 'Toward a Modern Lavater? Degas and Manet', in *Physiognomy in Profile: Lavater's Impact on European Culture*, ed. by Melissa Percival, Graeme Tytler (Newark, DE: University of Delaware Press, 2005).
- Hughes, Robert, *The Shock of the New: Art and the Century of Change* (London: Thames and Hudson Ltd., 1991).
- Huysmans, J. K., 'L'exposition des Indépendants en 1881', in *L'art Moderne* (Paris: Plon-Nourrit, 1883).
- Ives, Colta Feller, 'Degas, Japanese Prints, and Japonism', in Ann Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997).
- Ives, Colta Feller, *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1974).
- Jansson, H. W., *The Sculpture of Donatello*, 2 vols. (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957).
- Jansson, H. W., 'Realism in Sculpture: Limits and Limitations', in *The European Realist Tradition*, ed. by Gabriel P. Weisberg (Bloomington: Indiana University Press, 1982).
- Jeannot, Georges, 'Souvenirs sur Degas', *La Revue universelle*, 55 (1933), pp. 152-174.

- Jeune, Bernheim; Durand-Ruel; Ambroise Vollard, *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier*, 4 vols. (Paris: Galerie Georges Petit, 1918-1919).
- Johnson, Dorothy, *Jacques-Louis David: Art in Metamorphosis* (Princeton: Princeton University Press, 1993).
- Johnston, Sona, *Faces of Impressionism. Portraits from American Collections* (New York: Rizzoli, 1999).
- Joukovsky, Françoise, *Jules Janin et son Temps* (Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1974).
- Kelly, Simon, 'Strategies of Repetition: Millet / Corot', in *The Repeating Image: Multiples in French Painting from David to Matisse*, ed. by Eik Kahng (Baltimore, MD: The Walters Museum, 2007).
- Kendall, Richard, 'Degas and the Contingency of Vision', *The Burlington Magazine*, pp. 1020-30 (1988), pp. 180-197.
- Kendall, Richard, *Degas Landscapes* New Haven: Yale University Press, 1993).
- Kendall, Richard, "Who said anything about Rodin?": The visibility and contemporary renown of Degas' late sculpture', *Apollo. The International Magazine of the Arts*, 142 (1995), pp. 72-77.
- Kendall, Richard, *Degas and the Little Dancer* (New Haven: Yale University Press, 1998)
- Kendall, Richard; Griselda Pollock, eds., *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision* (Darby, PA: Diane Publishing Co., 1998)
- Kirsch, Andrea; Rustin S. Levenson, *Seeing through Paintings: Physical Examination in Art Historical Studies* (New Haven: Yale University Press, 2000).
- Klonk, Charlotte, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven: Yale University Press, 2009).
- Kosinski, Dorothy; Elizabeth C. Childs, *The Artist and the Camera: Degas to Picasso* (Dallas, TX: Dallas Museum of Art, 1999).
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1986).
- Kurz, Otto, 'Julius von Schlosser: L'homme, le méthode, l'œuvre' (1955), in Julius von Schlosser, *La Littérature artistique: Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, trans. by Jacques Chavy (Paris: Flammarion, 1984).
- Kwon, Miwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002)
- Labarte, Jules, *Histoires des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, volume I. (Paris: Ve A. Morel & Cie, 1864-66).

- Land, Norman E. "Vasari's Vita of Giotto" i *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*, ed. David J. Cast, (Routledge London & New York, 2014).
- Laurent, Paul, *Théorie de la peinture. Perspective linéaire et aérienne, à l'usage des artistes et des personnes qui se livrent à l'étude du dessin* (Paris, Nancy: Les principaux libraires; Conty, 1838).
- Lay, Howard G., 'Degas at Durand-Ruel, 1892: the Landscape monotypes, *The Print Collector's Newsletter*, IX-5 (1978), pp.142-147.
- Lecomte, Georges, *L'art impressioniste* (Paris: Durand-Ruel, 1892)
- Lemaitre, Jules, *Les Contemporains. Etudes et Portraits Littéraires. Première série 1884 et 1885* (Paris: Societe Francaise D'imprimerie Et De Librairie, 1885).
- Lemoisne, Paul-André, *Degas et Son Œuvre*, (Paris: Brame et Hauke, 1946).
- Lemoisne, Paul-André; Philippe Brame; Theodore Reff, *Degas et Sons Œuvre*, 4 vols + Supplément (New York: Garland Publishing, Inc., 1984).
- Levin, A., *The Legacy of Philarète Chasles* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1957)
- Lindsay, Susanne Glover; Daphne Barbour; Shelly Sturmann, *Edgar Degas Sculpture. Collections at the National Gallery of Art systematic catalogue*, (Washington DC: National Gallery of Art, 2010).
- Lindsay, Susanne Glover; Daphne Barbour, Shelley Sturman, *Edgar Degas Sculpture* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2011).
- Lipton, Eunice, *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life* (Berkeley: University of California Press, 1988).
- Lomax, Suzanne Quillen, *Analysis report* (Upubliceret konservatorrapport, National Gallery of Art, Washington DC, 12. februar 2004).
- Lomax, Suzanne Quillen, *Analysis report 1999.80.21 1* (Upubliceret konservatorrapport, National Gallery of Art, Washington DC, 30. april 30 2004).
- Loyrette, Henri, *Je voudrais être illustre et inconnu* (Paris: Gallimard, 1988).
- Loyrette, Henri et al. *Daumier. 1808-1879* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1999)
- Mainardi, Patricia, 'Postmodern History at the Musée d'Orsay', *October*, 41-102 (1987), pp. 30-52.
- Mainardi, Patricia, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867* (New Haven: Yale University Press, 1987).
- Mainardi, Patricia, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Mainardi, Patricia, 'The Nineteenth-Century Art Trade: Copies, Variations, Replicas', *Van Gogh Museum Journal*, (2000), pp. 63-73.

- Mann, Nicholas; Luke Syson, eds., *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance* (London: British Museum Press, 1998).
- Martinon, Jean-Paul, ed., *The Curatorial: A Philosophy of Curating* (London: Bloomsbury, 2013).
- Masses, Lyle, 'On waxes and wombs. Eighteen-Century Representations of the Gravid Uterus', in *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, ed. by Roberta Panzanelli (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008).
- Matthews, Jackson, ed., *The Collected Works of Paul Valéry*, trans. by D. Paul, 12 vols (New York: Pantheon Books, 1958-75).
- Matthiesen, Stair Sainty; Giuliano Matteuci; Erich Steingraber, *The Macchiaioli: Tuscan Painters of the Sunlight* (London: Matthiesen, 1984).
- McCauley, Elizabeth Anne, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph* (New Haven: Yale University Press, 1985).
- Melot, Michel, *The Impressionist Print*, trans. by Caroline Beamish (New Haven: Yale University Press, 1997).
- Men, Ségolène Le; Luce Abélès, *Les français peints par eux-mêmes* (Paris: Réunion des Musées nationaux, 1993).
- Millard, Charles W., *The Sculpture of Edgar Degas* (Princeton: Princeton University Press, 1976).
- Mirbeau, Octave, *Des artistes. Première série 1885-1886. Peintres et sculpteurs* (Paris: Flammarion, 1922).
- Mitchell, Eleanor, 'La fille de Jephté par Degas, genèse et évolution', *Gazette des Beaux-Arts*, XVIII-140, (1973).
- Mola, Paola, *Rosso. Trasferimenti* (Milano: Skira, 2006).
- Molinier, Émile, *Les meubles du Moyen-Âge et de la Renaissance. Les sculptures microscopiques. Les cires* (Paris: É. Lévy, n.d. (1897).
- Montrosier, Eugene, *Les Artistes Modernes*, 3 vols. (Paris: H. Launette, Librairie Artistique, 1881).
- Moore, George, *Confessions of a Young Man* (1888).
- Moore, George, 'Degas: "The Painter of Modern Life"', *Magazine of Art*, 13 (1890), p. 423.
- Moore, George, *Impressions and Opinions* (New York: Davis Nutt, 1891).
- Mras, George, 'Literary Sources of Delacroix's Conception of the Sketch and Imagination', *The Art Bulletin*, XLIV (1962), pp. 103-111.
- Munk, Jens Peter, *Fransk impressionisme* (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 1993).
- Müntz, Eugène, *Historie de l'art pendant la Renaissance*, volume I. (Paris: Hachette, 1889-95).
- NN, 'Modern Men: Degas', *National Observer*, 31. oktober 1891, pp. 603-604, reprint in Flint (1991).

- Nadar, (Gaspard-Félix Tournachon), *Twelve Self-Portraits from Different Angles: Study for a Photo-Sculpture*, Petit Folio, I, Eo 15b. (Paris: Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, ca. 1864).
- Nochlin, Linda, *Realism (Style and Civilization)* (London: Penguin Books Ltd., 1971).
- Normand-Romain, Antoinette Le, 1898: *Le Balzac de Rodin. Catalogue de l'exposition* (Paris: Musée Rodin, 1998).
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, expanded ed. 1999).
- Obrist, Hans-Ulrich, *A Brief History of Curating*, (Zürich: JRP / Ringier, 2013).
- Offenbach, Jacques; Jules Barbier, *Hoffmanns Eventyr: Fantastisk opera i 3 akter med prolog og epilog*. Dansk trans. by Jens Louis Petersen, serien *Det Kongelige Teaters repertoire* (København: Foreningen Operaens Venner, 1990).
- Ordrupgaard, *Journal ADR/ain ref. kat. No. 37* (Upubliceret konservatorrapport, Ordrupgaard, 1986).
- Palmer, Michael, *Analysis report 10-1-2005* (Upubliceret konservatorrapport, National Gallery of Art, Washington DC, 19. september 2005).
- Panichi, Roberto, ed., *La tecnica dell'arte negli scritti di Giorgio Vasari*, Saggi e documenti, 105 (København: Alinea, 1991).
- Panzanelli, Roberta, ed., *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008).
- Papet, Edouard; James David Draper, *Carpeaux (1827-1875)* (Paris: Musée d'Orsay; Gallimard, 2014).
- Parry Janis, Eugenia, *Degas Monotypes: Essay, Catalogue & Checklist* (Cambridge MA: Fogg Art Museum, 1968).
- Parry Janis, Eugenia, 'Edgar Degas' Photographic Theater', in Malcolm Daniel, *Edgar Degas: Photographer* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1998).
- Parshall, Peter; et al, *The darker side of light: arts of privacy, 1850-1900* (Washington, DC: National Gallery of Art, 2009).
- Parshall, Peter, 'Degas og det tilbagetrukne billede', in Line Clausen Pedersen, *Degas' Metode* (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2013).
- Pingeot, Anne; Antoinette Le Normand-Romain; Laure de Margerie, *Catalogue sommaire illustré des sculptures* (Paris: Musée d'Orsay, 1986).
- Pingeot, Anne, *Degas: Sculptures* (Paris: Réunion des musées nationaux, 1991).
- Pliny, *Natural History. Book XXXIII-XXXV*, trans. by H. Rackham (Cambridge MA : Harvard University Press, 1992).

- Prost, Antoine; Gérard Vincent, eds., *A History of Private Life: Riddles of Identity in Modern Times*, volume V (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992-1998).
- Rabinow, Rebecca A., *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006).
- Rebentisch, Juliane, *Aesthetics of Installation of Art* (Berlin: Sternberg Press, 2012).
- Reed, Sue Welsh; Barbara Stern Shapiro, *Edgar Degas: The painter as Printmaker*, Boston: Museum of Fine Arts Boston, 1984).
- Reff, Theodore, 'The Technical Aspects of Degas' Art', *Metropolitan Museum Journal*, 4, (1971), pp. 141-166.
- Reff, Theodore, 'Manet's Potrait of Zola', *Burlington Magazine* 117 (1975), p. 43.
- Reff, Theodore, 'Degas's Copies of Older Art', *The Burlington Magazine*, 105/723, (1963), pp. 247-248.
- Reff, Theodore, *The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1976).
- Reff, Theodore, *Degas: The Artist's Mind* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1976).
- Reff, Theodore, "Three Great Draftsmen': Ingres, Delacroix, and Daumier', in Ann Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997).
- Reff, Theodore, 'Appendix, 1997: Some New and Neglected Texts', in Ann Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997).
- Rewald, John, *Degas, Works in Sculpture: A Complete Catalogue* (New York: Pantheon, 1944).
- Rewald, John, *The History of Impressionism*, 2nd edn. (New York: Museum of Modern Art, 1946).
- Rey, Xavier; Anne Roquebert; George M. Shackelford, *Degas and the Nude* (Boston: Museum of Fine Arts Boston, 2011).
- Riegl, Alois, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin: George Siemens, 1893).
- Riegl, Alois, *Problems of Style*, ed. by David Castriota, trans. by Evelyn Kain (Princeton: Princeton University Press, 1992).
- Robins, Anna Gruetzner, ed., *Walter Sickert: The Complete Writings on Art* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
- Rosen, Charles; Henri Zerner, *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art* (New York: Viking Press, 1984).

- Rosset, Clément, *L'anti-nature* (Paris: Presses Universitaires de France, 1973).
- Rothenstein, William, *Men and Memories. Recollections of William Rothenstein 1872-1900, volume I* (New York: Coward-McCann, inc., 1931).
- Rouart, Denis *Degas à la recherche de sa technique* (Paris: Floury, 1945).
- Sartre, Jean-Paul *L'Être et le Néant: Essai d'ontologie phénoménologique* (Paris: Gallimard, 1943)
- Schlosser, Julius von, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts* (Wien: Carl Graeser, 1896; reprint Florence: Le Lettere, 1992).
- Schlosser, Julius von, 'Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses*, 29-3 (1910-11), pp. 171-258.
- Schlosser, Julius von, 'History of Portraiture in Wax' (1910-11), in *Ephemeral Bodies: wax sculptures and the human figure*, ed. Roberta Panzanelli (Los Angeles, California: Getty Research Institute 2008).
- Schlosser, Julius von, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* (Wien: A. Scholl, 1924).
- Schlosser, Julius von, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutschen Gelehrtenarbeit in Österreich* (Innsbruck: Wagner, 1934).
- Schlosser, Julius von, *La Litterature artistique: Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, trans. by Jacques Chavy (Paris: Flammarion, 1984).
- Sennelier, G., *Général Illustré de G. Sennelier. Fabricant de Couleurs Fines et Matériel d'Artistes* (Paris, 1904).
- Sennett, Richard, *The Fall of Public Man* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977).
- Shackelford, George T.M., *DEGAS; the Dancers* (Washington DC: National Gallery of Art, 1984).
- Sickert, Walter, 'Mesopotamia-Cezanne', *The New Age*, (5 March 1914), pp. 569-570. Reprint in *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, ed. by Anna Gruetzner Robins (Oxford: Oxford University Press, 2000).
- Sickert, Walter, 'A Perfect Modern', *The New Age*, 9 April 1914, reprint in *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, ed. by Anna Gruetzner Robins (Oxford: Oxford University Press, 2000).
- Sickert, Walter, 'Bevægelsens mester', in Line Clausen Pedersen, *Degas' Metode* (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2013).
- Sickert, Walter, 'Monet's Water-Lilies', *Sunday Times*, 14. juli 1935, reprint in *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, ed. by Anna Gruetzner Robins (Oxford: Oxford University Press, 2000).

- Siegfried, Susan; Adrian Rifkin, eds., *Fingering Ingres* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2001).
- Signorini, Telemaco, *Caricaturisti e caricaturti al Caffè Michelangiolo* (Firenze: Stabilimento G. Civelli, Editore, 1883).
- Signorini, Telemaco; *Caricaturisti e caricaturti al Caffè Michelangiolo*, med introduction notes by Baccio M. Bacci (Firenze: F. Le Monnier, 1952).
- Silvestre, Armand, 'Sixième Exposition des artistes indépendants', *L'Estafette*, 11. April 1881, p. 3. Reprint in *The New Painting: Impressionism, 1874-1886: Documentation*, 2 vols, ed. by Ruth Berson, Fine Arts Museum of San Francisco (Washington: University of Washington Press, 1996), I, p. 365. Spalte 2.
- Silvestre, Armand, in *La Vie Moderne*, April 24, 1876, reprint in *Degas Inédit: Actes du colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988* (Paris: Musée d'Orsay, 1988).
- Silvestre, Armand, 'Le Monde des arts: Les Indépendants', *La Vie Moderne*, 22 April 1879, 38, reprint in, *The New Painting: Impressionism, 1874-1886: Documentation*, 2 vols, ed. by Ruth Berson, Fine Arts Museum of San Francisco, volume I (Washington: University of Washington Press, 1996) p. 240.
- Staniszewski, Mary Ann, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998).
- Stubbe Østergaard, Jan, Anne Marie Nielsen (ed.) *ClassiColor: farven i antik skulptur: en udstilling i Ny Carlsberg Glyptotek i samarbejde med Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München, og Musei Vaticani, Città del Vaticano*, Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek Serie, 6 (København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2004).
- Stuckey, Charles, 'Degas as an Artist: Revised and Still Unfinished', in *Degas: Form and Space*, ed. by Maurice Guillaud, (Paris: Centre Culturel Du Marais, 1984).
- Stuckey, Charles; Sophia Shaw, *Claude Monet, 1840-1926* (London: Thames and Hudson, 1995)
- Stuckey, Charles, 'The predications and implications of Monet's Series', in *The Repeating Image: Multiples in French Painting from David to Matisse*, ed. by Eik Kahng (Baltimore, MD: The Walters Museum, 2007)..
- Sturgis, Matthew, 'Book Review: Walter Sickert. The Complete Writings on Art', *Burlington Magazine*, 143/1181, (August 2001).
- Tabarant, A., *La Vie Artistique au Temps Baudelaire*, (Paris: Mercure de France, 1963).
- Thiébault-Sisson, Francois, "Degas sculpteur par lui-même", *Le Temps*, 23 may 1921, p. 3, Reprinted in *Edgar Degas Form and Space*, Charles F. Stuckey et. al. Udgivet

ved Centre culturel du Marais, 14 October 1984-27 January 1985, Paris, pp. 177-182

- Thomson, Richard, *The Private Degas* (London: Herbert Press Ltd., 1987).
- Thomson, Richard, *Degas: The Nudes* (London: Thames and Hudson, 1988).
- Thoré-Bürger, Théophile, *Salons de William Bürger (1861-1868)*, 2 vols. (Paris: Librairie Renouard, 1870).
- Thurrowgood, David o. a. 'A Hidden Portrait by Edgar Degas', i: *Scientific Reports*, 4. August 2016, udgivet under rapportreference nummer 10.1038/srep29594). <https://www.nature.com/articles/srep29594>.
- Tiberghien, Gilles A., 'Quelques aperçus sur la pensée esthétique de Croce', in Benedetto Croce, *Essais d'esthétiques*, trans. by Gilles A. Tiberghien (Paris: Gallimard, 1991).
- Tietze, Hans; Erika Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries* (New York: J.J. Augustin, 1944).
- Tinterow, Garry, '1881-1890', in Jean Sutherland Boggs et al, *Degas, 1834-1917*, (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988).
- Tinterow, Gary, with research by Asher Ethan Miller, 'Vollard and Degas', in *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, ed. by Rebecca A. Rabinow (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006).
- Tucker, Paul Hayes, *Monet in the '90s: The Series Paintings* (New Haven: Yale University Press, 1989).
- Tucker, William, *Early Modern Sculpture: Rodin, Degas, Matisse, Brancusi, Picasso, Gonzales* (Oxford: Oxford University Press, 1974).
- Turner, Jane, ed., *The Grove Dictionary of Art*, volume II. (New York: Grove's Dictionaries, Inc; London: Macmillan Publishers Limited, 1996).
- Vaganova, Agrippina, *Basic Principles of Classical Ballet* (London: Dover Publications, 1900, repr. 1969).
- Valéry, Paul, *Degas danse dessin* (Paris: Ambroise Vollard, 1936).
- Valéry, Paul; Teddy Brunius, *Degas*, trans by Teddy Brunius (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1946).
- Valéry, Paul, 'Degas, Manet, Morisot', in *The Collected Works of Paul Valéry*, ed. by Jackson Matthews, trans. by D. Paul, volume XII. (New York: Pantheon Books, 1958-75).
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' pie eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. by Gaetano Milanesi (Florence: G.C. Sansoni, 1906).
- Vilain, Jacques, *Claude Monet-Auguste Rodin: Centenaire de l'exposition de 1889* (Paris : Musée Rodin, 1989).
- Vitali, Lamberto, 'Three Italian Friends of Degas', *The Burlington Magazine*, 723/105 (1963), pp. 266-273.

- Vollard, Ambroise, *Degas. Quatre-vingt-dix-huit reproductions signees par Degas, (peinture, pastels, dessins et estampes)* (Paris: 1914, reprint Paris: Bernheim-Jeune & Cie, 1918).
- Vollard, Ambroise, *Degas (1834-1917). Trente-huit phototypies hors texte* (Paris: Editions Crès, 1924).
- Vollard, Ambroise, *Degas: An Intimate Portrait* (New York: Crown Publishers, 1927).
- Wagner, Anne Middleton, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire* (New Haven: Yale University Press, 1986).
- Walker, John A., 'Degas et les maîtres anciens', *Gazette des Beaux-Arts*, X, (1933), pp. 173-185.
- Warburg, Aby, 'The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: The Portraits of Lorenzo de' Medici and His Household' (1902), reprint in *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, ed. by Roberta Panzanelli, Julius Ritter von Schlosser (Los Angeles: Getty Publications, 2008).
- Wechsler, Judith, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in the 19th Century Paris* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1982).
- Werner, Alfred, *Degas Pastels* (New York: Watson-Guption Publications, 1968).
- White, Harrison C.; Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in The French Painting World* (New York: John Wiley and Sons, 1965).
- White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1973).
- Wildenstein, Daniel, *Claude Monet. Biographie et Catalogue Raisonné*, 2 vols. (Lausanne: Bibliotheque des Arts, 1979).
- Wilhelm, Hugues, 'Les Critiques lors de l'exposition des monotypes de paysages de Degas chez Durand-Ruel en 1892', *Nouvelles de l'estampes*, 191-192 (December 2003-February 2004).
- Wiseman, Marjorie E., *A Closer Look: Deceptions & Discoveries* (London: National Gallery, 2010).
- Wittrock, Eike, 'Phantastischen Linien. Die Arabeske im Ballet des 19. Jahrhunderts', *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, ed. by Werner Busch; Petra Maisak; Sabine Weisheit (Petersberg: Imhof, 2013).
- Wölfflin, Heinrich, *Die klassische Kunst: eine Einführung in die Italienische Renaissance* (München, 1899).
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (München: Bruchmann, 1915).
- Zola, Émile, 'La Sculpture', *L'Évenement illustré*, 16 juin 1868. Reprint in, Émile Zola, *Mon salon, Manet: Écrits sur l'art* (Paris: Garnier-Flammarion, 1970).

Liste over illustrationer

Læsevejledning til illustrationslisten:

Lemoisne no

Referer til det nummer værkerne har i æuvrekataloget. Ved Degas' død blev hans produktion optalt og udgivet samlet i publikationen P. – A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*. Phillippe Brame and Theodore Reff: *Degas et son Œuvre* (New York og London: Garland Publishing, 1984),(genoptryk af Paul-André Lemoisne: *Degas et son Œuvre*, 4 vols. Paris, 1946-49 med Brames og Reffs supplementer)

Degas signatur

Degas signerede langt fra alle sine værker. I de tilfælde hvor Degas selv har signeret værket er dette anført 'signeret: Degas.' (eller 'degas')
Ved hans død blev boet opgjort og indholdet solgt over fire auktioner d. 6 - 8 maj 1918. Værker signaturen 'Degas'/ stemplet, 'Degas vente' referer til denne anledning, hvor usignerede værker fra Degas' atelier blev stemplet og autoriseret. For samlet indbo og auktionsoversigt se *Atelier Edgar Degas, Catalogue des Tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier*, Galerie Georges Petit, Paris 1918, 4 vols.

Datering af Degas voksfigurer og de bronzefigurer der er støbt over dem, referer til disse udgivelser

J. Rewald, *Degas' Complete Sculptures* (San Francisco 1990; første udgave 1944) med illustrationer af de originale voksfigurer,.
C. W. Millard, *The Sculptures of Edgar Degas* (Princeton 1976)
A. Pinget, *Degas. Sculptures*. Fotografi af Frank Horvat (Paris 1991), med catalogue raisonnée)

Støbermærke på bronzer

Ved sin død i 1917 efterlod Degas omkring 150 voksfigurer. I 1919 blev 72 af dem støbt i bronze af Adrien A. Hébrard og vist i hans galleri i 1921. De blev støbt i 22 sæt, tyve blev desuden givet bogstaverne A-T. den større skulptur *Danserinde, fjorten år* blev støbt i 25 eksemplarer. Da bronzerne blev vist hos Hébrard, var de nummereret og havde fået et serienummer. Nummereringen på bronzefigurer anvendt her, referer til Hébrard, som angivet i A. Pinget *Degas. Sculptures*.

Egne fotos

En del af værkerne har jeg selv fotograferet under forskningsophold ved National Gallery of Art, Washington D.C i konserveringslaboratoriet. Dette gælder f.eks.

voksfigurerne, taget i konservatorværkstedet på National Gallery of Art, Washington D.C.

Ophav på illustrationer

De institutioner hvor værkerne befinder sig i dag er angivet, de der er i privat eje er angivet 'privat samling'. Enkelte værker er ikke længere lokaliseret, i disse tilfælde har jeg anvendt et billede fundet i tidligere udgivelser eller i arkiver. Titlerne på illustrationer er angivet på dansk, engelsk eller fransk, i de tilfælde en originaltitel findes.

Figurnummer (FIG):

1. Edgar Degas (1834-1917), *Blanchisseuses portant du linge en ville*. Esquisse à l'essence, signeret nederst til højre: degas, oliemaling blandet med terpentin på papir klæbet op på lærred. 46 x 61 cm, privat samling, Lemoisne 1946, no. 410. /Degas et son œuvre II, Brame, Reff, Garland 1984. Billede 410. P. 227.
2. Edgar Degas, *École de danse (La Répétition sur la scène)*, gouache, pastel over blæk på papir, opklæbet på lærred, signeret øverst til venstre Degas, 53,3 x 72, 3cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. H. O. Havemeyer Collection. Bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929. 29.100.39, Lemoisne 1946, no. 498.
3. Edgar Degas, *Danseuse posant chez un photograph*, olie på lærred, 65 x 50 cm, Pushkin Museum, Moskva. 3237, Lemoisne 1946, no. 447.
4. Edgar Degas, *Jephthah's Datter*, c. 1859-61, 195.5 x 293.5 cm, olie på lærred, Smith College Museum of Art, Northampton, Mass.
5. Edgar Degas, *Væddeløbsheste*, c. 1895-1899, 55, 8 x 64, 8 cm, Pastel på kalkerpapir på karton, signeret 'Degas' nederst til højre, National Gallery of Canada, Ottawa.
6. Edgar Degas, *Scene fra Steeplechase: Den faldne Jockey*, 1866, genoptaget i 1880-1881 og c. 1897, olie på lærred, 180 x 152 cm, 'Degas'/ stemplet 'Degas vente', Collection of Mr. And Mrs. Paul Mellon, National Gallery of Art, Washington.
7. Edgar Degas, *To danserinder ved barren*, ca. 1876-77, Oliemaling fortyndet med terpentin (peinture à l'essence) på grønt papir, 47,2 x 62, 5 cm, signeret 'Degas', nederst til højre, British Museum, London.

8. Edgar Degas, *Une Blanchisseuse*, signeret nederst til højre: Degas, trækul, hvidt kridt og pastel på tonet papir, 74 x 61 cm, Musée d'Orsay, Paris, R.F. 28829, Brame and Reff 1984, no. 62.

9. Edgar Degas, *Répétition de ballet sur la scène*, signeret nederst til højre,: Degas, olie på lærred (grisaille), 65 x 81 cm, Musée d'Orsay, Paris, Camondo Bequest, 19II. R. F. 1978, Lemoisne 1946, no. 340.

10. Honoré Daumier (1808-1879), *For retten. Afhøring af mindreårig for lukkede døre*, 1850-60, blyant, tuschtoner, goauche 21, 5 x 34, 5 cm, signeret 'h. Daumier', nederst til højre, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

11. Honoré Daumier, *Saltimbanque /Gadeforestilling*, (Paillaise) (recto), sort kalk og vandfarve på opklæbet papir, 36, 5 x 25,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

12. Edgar Degas, *Danserinde, fjorten år*, bronze, tyl, silkebånd i håret, H. 99 cm, c. 1880 – 81, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

Originalmodellen i voks står på National Gallery of Art, Washington D.C. , hvor jeg har taget fotos i konserveringslaboratoriet af figuren:

12a. *Danserinde, fjorten år*, detalje, ansigt

12b. *Danserinde, fjorten år*, detalje, øre

12c. *Danserinde, fjorten år*, detalje, hænder

12d. *Danserinde, fjorten år*, tegning over figurens indmad. Udført af konservator Daphne Barbour, National Gallery of Art.

13. Edgar Degas, *Danserinder ved barren*, 1895-1900, olie på lærred, 120 x 98 cm, 'Degas/ stemplet 'Degas vente', Phillips Collection, Washington D.C.

14. Édouard Manet (1832-1883), *Absinthdrikkeren*, 1859, 180,5 x 105, 6 cm, olie på lærred, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

15. Eugène Delacroix (1798-1863), *Paganini*, 1831, olie på karton på træpanel, 44,7 x 30, 16 cm, the Phillips Collection, Washington D.C.

16. Théodore Géricault (1791-1824), *En kleptomane*, c. 1820-1824, olie på lærred, 50, 1 x 61, 2 cm, Museum voor Schone Kunsten, Ghent, Belgien.

17. Théodore Géricault, *Portræt af en kvinde, der lider af sygelig jalousi, også kendt som Hyænen fra Salpêtrière*. 1819-1820, olie på lærred, 72 x 58 cm, Musée des beaux-arts de Lyon.

18. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *M. Louis-François Bertin*, 1832, 116 x 95 cm, olie på lærred, Musée du Louvre.

19a. Edgar Degas, *Æbleplukkerskerne*, bronze, 45 x 47, 5 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, indskrevet, nederst til venstre: Degas og nederst til højre: støbemærke og 37/R. Rewald c. 1870, Millard c. 1890, Pantazzi 1881-1882.

19b. Edgar Degas, *Æbleplukkerskerne*, voks, armatur, træplader. Eget foto taget i konserveringslaboratoriet på National Gallery of Art. Washington D.C., set fra siden.

19c. Edgar Degas, *Æbleplukkerskerne*, voks på en træplade sat sammen af tre stykker. Eget foto taget i konserveringslaboratoriet på National Gallery of Art. Washington D.C., set bagfra.

20. Edgar Degas, *De unge Spartanere øver*, ca. 1860, olie på lærred, 109,5 x 155 cm, National Gallery, London.

21. Edgar Degas, *Balletscene fra Meyerbeers opera Robert Le Diable*, 1876, olie på lærred, 76,6 x 81, 3 cm, olie på lærred, Victoria and Albert Museum, London.

22. Edgar Degas, *Orkestermusikere*, 1872, olie på lærred, 69 x 49 cm, Städtische Galerie, Städel Museum, Frankfurt am Main.

23. Edgar Degas, *Massøsen*, voks, armatur, træbase, foto jeg taget i konserveringslaboratoriet National Gallery of art, Washington. Detaljer og oversigt over materiale og røntgen udført af konservator Daphne Barbour.

24. Edgar Degas, *Hest, der vægrer med hovedet og løber (stejlende hest)*, voks, armatur, træbase, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.

25. Honoré Daumier, *Flygtningene (Les fugitives)*, 1860-1870, patineret gips, 37, 5 x 77 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

26. Edgar Degas, *Vaskekoner og heste*, c. 1904, pastel og kul på kalkeringspapir, monteret på karton, 84 x 107 cm, 'Degas'/ stemplet 'Degas vente', Musée cantonal des Beaux-Arts. Lausanne.

27. Edgar Degas, *Danseøvelser i foyeren*, dateret til 1880'erne, men formentlig malet over flere årtier, olie på lærred, 71 x 88 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, København.
28. Edgar Degas, *Danseøvelse*, c. 1870/72, olie på lærred, 40, 64 x 54, 61 cm, the Phillips Collection Washington D. C.
29. Edgar Degas, *Danselektionen*, c. 1873, olie på lærred, 47, 63 x 62, 23, indtil for nylig Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. William A. Clark Collection, nu National Gallery of Art, Washington D. C.
30. Infrarødt reflektogram af *Danseøvelser i foyeren*, Optagelser af værket med infrarødt blev foretaget i samarbejde med konserveringsværkstedet på Phillips Collection, Washington DC. Ved konservator Elisabeth Steel.
31. Røntgenbillede af *Danseøvelser i foyeren*. Optagelser foretaget i samarbejde med CATS, København, ved konservator Troels Filtenborg.
32. Edgar Degas, *Madame Jentaud*, c. 1877, olie på lærred, 83 x 75, 5 cm Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
33. Edgar Degas, *Kvinde ved vinduet*, 1871-1872, olie på papir, 61, 3 x 45, 9 cm, The Samuel Courtauld Trust. The Courtauld Gallery, London.
34. Edgar Degas, *Gårdhave ved et hus. (New Orleans, skitse)*, 1873, olie på lærred, 60 x 73, 5 cm, Ordurpgaard, Charlottenlund.
35. Edgar Degas, *Frøken Lala (i Cirque Fernando)*, 1879, olie på lærred, 117,2 x 77,5 cm, National Gallery of Art, London.
36. Edgar Degas, *Danserinder i røde skørter*, c. 1884, olie på lærred, 38 x 44,5 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, København.
37. Se for eksempel Edgar Degas, *Mary Cassatt på Louvre Malerigalleriet*, 1879/80, radering på blød baggrund, radering akvatinte og koldnålsradering. Plade 302 x 125 mm, Statens Museum for Kunst.
38. Egne fotos af voksfigurer taget i konservatorlaboratorium på National Gallery og Art, Washington D.C.

39. Honoré Daumier, *Ratapail*, c. 1850, bronze, støbt i 1890, H. 43, 6 cm, betegnet: DAUMIER, Siot-Decauville 20 (støbermærke), Ny Carlsberg Glyptotek, København.

40. se f.eks. Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), *La Danse*, 1866-69, brændtler, 224 x 135, betegnet på stelen t.h.; JBte CARPEAUX/ 1873 og PROPRIETE CARPEAUX (støbermærke), Ny Carlsberg Glyptotek, København.

41. Edgar Degas Kvinde i badet, 1893-98, olie på lærred, 71,1 x 88,9 cm, 'Degas'/ stemplet 'Degas vente', Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario/ Art Gallery of Ontario.

42. Edgar Degas, Morgenmad efter badet, 1895-98, Pastel, 82,5 x 79 cm, 'Degas'/ stemplet 'Degas vente', Fondation Beyeler.

43. Optælling af Degas' arbejde baseret på materialer.

Grafen viser optællinger af Degas' produktion i årene 1853-1906. de er udarbejdet på grundlag af optællinger af værker fra P. – A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*. Denne publikation er baseret på opgørelser over Degas' samlede produktion, talt op efter hans død. Phillippe Brame and Theodore Reff: *Degas et son Œuvre* (New York og London: Garland Publishing, 1984), (genoptryk af Paul-André Lemoisne: *Degas et son Œuvre*, 4 vols. Paris, 1946-49 med Brames og Reffs supplementer). Grafen er sat op af Michael Mandrup.

44. Optælling af Degas' arbejde baseret på motiv.

Grafen viser optællinger af Degas' produktion i årene 1853-1906. de er udarbejdet på grundlag af optællinger af værker fra P. – A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*. Denne publikation er baseret på opgørelser over Degas' samlede produktion, talt op efter hans død. Phillippe Brame and Theodore Reff: *Degas et son Œuvre* (New York og London: Garland Publishing, 1984), (genoptryk af Paul-André Lemoisne: *Degas et son Œuvre*, 4 vols. Paris, 1946-49 med Brames og Reffs supplementer). Grafen er sat op af Michael Mandrup.

45. Udvalg af voksfigurer. For et overblik over Degas' produktion af figuren over motivet 'Arabesk', er her en komplet liste over de figurer vi kender. Voksfigurerne er optalt af konservatorerne Shelley Sturman og Daphne Barbour.

Jeg gengiver data på engelsk. Hvor intet andet er anført, er figuren på National Gallery of Art, Washington D.C.

cat. 29: *Arabesque over the Right Leg, Left Arm in Front*, c. 1885/1890, pigmented beeswax, metal armature, on wooden base and supported by exterior metal frame. Cast number assigned by Hébrard:1, Rewald number: xxxviii, Knoedler number: 37.

cat. 30: *Grande Arabesque, First Time (Arabesque à terre)*, c. 1885/1890, pigmented beeswax, metal armature, wood silvers, cork, on wooden base. Cast number assigned by Hébrard: 18, Rewald number: xxxv, Knoedler number: 34.

cat. 31: *Grande Arabesque, Second Time (Arabesque on the Right)*, c. 1885/1890, pigmented beeswax, plastiline, metal armature, wood, cork, on wooden base. Cast number assigned by Hébrard:15, Rewald number: xxxvi, Knoedler number: 35.

cat. 32: *Grande Arabesque, Third Time (First Arabesque Penchée)*, c. 1885/1890, pigmented beeswax, clay, metal armature, cork, on wooden base. Cast number assigned by Hébrard:16, Rewald number: XL, Knoedler number: 39.

cat. 33: *Arabesque over the Right Leg, Right Hand near the Ground, Left Arm Outstretched (First Arabesque Penchée)*, c. 1885/1890, pigmented beeswax, plastiline, metal armature, cork, on wooden base. Cast number assigned by Hébrard: 2, Rewald number: Xli, Knoedler number: 40
Grande Arabesque, Third time, Musée d'Orsay, cast number assigned by Hébrard: 60.

Rewald number: xxxix, Knoedler number: 38, wax, *Arabesque over the Right Leg, Left Arm in Front*, Fitzwilliam Museum, cast number assigned by Hébrard: 14, Rewald number: xxxvii, Knoedler number: 36, wax *Arabesque over the Right Leg, Left Arm in Line*, Virginia Museum of Fine Arts, cast number assigned by Hébrard:3, Rewald number: xlii, Knoedler number: 41, wax.

Bronzefigurer støbt over voksoriginalerne. Her anført versionen der findes på Ny Carlsberg Glyptotek, København:

kat. 46: *Arabesk over højre ben, venstre arm fremstrakt* (14/R)

kat. 47: *Arabesk over højre ben, venstre arm fremstrakt* (1/R)

kat. 48: *Arabesk over højre ben, højre arm nedad, venstre arm udstrakt* (2/R)

kat. 49: *Arabesk over højre ben, venstre arm langs kroppen* (, 3/R)

kat. 50: *Stor arabesk, første position* (18/R)

kat. 51: *Stor arabesk, anden position* (, 15/R)

kat. 52: *Stor arabesk, tredje position* (16/R)

kat. 53: *Stor arabesk, tredje position* (60/R)

46. *Arabesk over højre ben, højre hånd nær jorden, venstre arm strukket fremefter*, Original på National Gallery of Art, Washington DC, voks, metal, kork på træbase, 29 x 43,2 x 24,2 cm. Collection of Mr and Mrs Mellon.

47. Telemaco Signorini (1835-1901), *Salen med de sindsyge kvinder i San Bonifacio-asylet (Firenze)*, 1866-67, olie på lærred, 63 x 95 cm, Museo d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venedig.

48a. Clemente Susini (1754-1814), *Venus*, 1782. Figuren set oppefra. Egne fotos taget fra udstillingen af Susinis anatomiske figurer, udstillet på La Specola i Firenze

48b. Clemente Susini (1754-1814), *Venus*, 1782. Figuren set fra siden. Egne fotos taget fra udstillingen af Susinis anatomiske figurer, udstillet på La Specola i Firenze.

48c. Clemente Susini (1754-1814), *Venus*, 1782. Detalje, figurens nederste del, set oppefra. Egne fotos taget fra udstillingen af Susinis anatomiske figurer, udstillet på La Specola i Firenze

48d. Clemente Susini (1754-1814), *Venus*, 1782. Detalje, figurens torso, set oppefra. Egne fotos taget fra udstillingen af Susinis anatomiske figurer, udstillet på La Specola i Firenze.

49a. Clemente Susini (1754-1814), detalje af åben Venus, set oppefra. Egne fotos taget fra udstillingen af Susinis anatomiske figurer, udstillet på La Specola i Firenze.

49b. Clemente Susini (1754-1814), detalje af arterier. Egne fotos taget fra udstillingen af Susinis anatomiske figurer, udstillet på La Specola i Firenze.

49c. Clemente Susini (1754-1814), kvindens underliv. Egne fotos taget fra udstillingen af Susinis anatomiske figurer, udstillet på La Specola i Firenze.

49d. Clemente Susini (1754-1814), *Venus*, 1782. Detalje af indvolde med tyktarm. Egne fotos taget fra udstillingen af Susinis anatomiske figurer, udstillet på La Specola i Firenze.

50a/b/c/d/e/f/g/h. Edgar Degas, *Hest der stejler voks*, detaljer, voks, armatur, træplade. Egne fotos taget på National Gallery of Art, Washington D.C. metal, træbase. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond

51. foto taget i udstillingen Degas' metode, Glyptoteket 2013. Fra venstre:

Edgar Degas, bronze, hest der stejler, Ny Carlsberg Glyptotek.

Edgar Degas, Jockey på hest, set bagfra, c. 1889, sort blyant på kalkerpapir, 23,4 x 28,3 cm, Musée d'Art moderne André Malraux, MuMa, Le Havre.

Edgar Degas, Ved væddeløbet: før starten, c. 1880-1892, olie på lærred, 40.01 x 89,85 cm, Virginia Museum of fine Arts. Richmond, Collection of Mr. And Mrs. Paul Mellon, foto Anders Sune Berg, 2013.

52. Edgar Degas, *Hest med jockey*, voks, armatur, træplade. Eget foto taget i konserveringsværkstedet på National Gallery of Art, Washington D.C.

53a/b/c/d/e/f/g/h/i/j/k. Edgar Degas, *Kvinde der vasker sit venstre ben*, voks, armatur, træplade, keramik. Detaljer taget i konserveringsværkstedet på National Gallery of Art, Washington D.C.

53.1. Edgar Degas, *Harlekin*, her anvendt som reference er bronzeverionen af figuren. Ny Carlsberg Glyptotek.

53.2 Edgar Degas, *Karret*, her anvendt som reference er bronzeverionen af figuren. Ny Carlsberg Glyptotek, bronze.

53.3 Edgar Degas, *Dame der vasker sit venstre ben*, voks, armatur, træplade, eget foto fra National Gallery of Art, Washington D.C.

54. Det har ikke været muligt at få adgang til fotos af figuren i voks, derfor anvendes her bronzeverionen som reference. Edgar Degas, *Dame, der vasker sit hår*. Bronze, H. 46 cm, Ny Carlsberg Glyptotek København.

55. Edgar Degas, *Danserinde, der bevæger sig fremad*. Foto af den oprindelige voksfigur, taget af Gauthier efter 1917, inden støbeprocessen påbegyndtes, figuren har endnu det ydre armatur. Fotoet her er en kopi af et foto i arkivet på national Gallery of Art, Washington D.C.

56a/b/c/d/e/f. Edgar Degas, *Danserinde, der bevæger sig fremad*. Voks, armatur, træplade. Detaljer af figuren taget på National Gallery of Art, Washington D.C.

dertil arkivfoto af røntgengengivelsen, taget af konservatorerne Daphne Barbour og Shelley Sturman.

57. Edgar Degas, *Død Ræv i Skovbund*, 1861-1863, olie på lærred, 92 x 73 cm, Musée des Beaux-Arts, Rouen.

58. Edgar Degas, *Jockey i blå på en kastanjebrun hest*, c. 1889, olie på panel, 32,3 x 27 cm, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.

59. Edgar Degas, *På vej i seng (Kvinde, der slukker sin lampe*, c. 1883, pastel og kul over monotypi på papir, 33 x 38 cm, privatsamling (foto fra udstillingen Degas' metode på Glyptoteket, 2013).

60. Edgar Degas, *Toilette efter badet*, 1888-1889, pastel på papir, 77,5 x 53, 5 cm, Ny Carlsberg Glyptotek.

61. Edgar Degas, *To Danserinder*, c. 1898, pastel på papir, 98 x 89 cm, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

62. Edgar Degas, *To danserinder*, c. 1898, pastel på papir, 75 x 70 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

63. Edgar Degas, *To Danserinder med gule corsager*, c. 1902, pastel på papir, opklæbet på karton, 82,5 x 68, 6, privat samling.

64. Edgar Degas, *Tre Danserinder*, c. 1902, pastel på papir, 81 x 70 cm, privat samling.

65. Edgar Degas, *Landsbygade, Saint-Valéry-sur-Somme*, 1896-1898, olie på lærred, 67,5 x 81 cm, Statens Museum for Kunst, deponeret på Ny Carlsberg Glyptotek, København.

66. Edgar Degas, *Landskab med hegn*, kul på papir, 37,9 x 51, 6 cm, Musée des Beaux-Arts, Rouen.

67. Edgar Degas, *Klippekyst*, 1890-92, pastel på første tryk af monotypi, 30,5 x 40, 9 cm. Museum Ludwig, Köln.

68. Edgar Degas, *Klippekyst*, 1890-1892, pastel på andet tryk af monotypi, 33 x 42 cm Galerie Belvedere, Wien.

69a/b. Edgar Degas, *Kvinde der læser*, 1880/1890, monotypi på tykt opklæbet papir, 32,7 x 49 cm, Collection of Mr. And Mrs. Paul Mellon, National Gallery of Art, Washington D.C.

70a/b/c. Edgar Degas, *Søvnen*, 1883-1885, monotypi på papir, 27, 5 x 37, 8 cm, British Museum, London.

71a/b/c/d/e/f/g/h/i/j/k. Salfotos fra udstillingen *Degas' metode* på Glyptoteket 2013, fotos af Anders Sune Berg.

72. Edgar Degas, *Fire Danserinder*, c. 1899, Olie på lærred, 151,1 x 180, 2 cm, Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington D.C.